

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Элементы поэтики сюрреализма в лирике

Б. Ю. Поплавского

основная образовательная программа бакалавриата по направлению
подготовки 45.03. 01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса

Образовательной программы

«Отечественная филология

(Русский язык и литература)»

очной формы обучения

Зуева Елизавета Владимировна

Научный руководитель:

д.ф.н., доц. Титаренко С. Д.

Рецензент:

к.ф.н., доц. Валиева Ю. М.

Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ИСТОКИ МОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Б.Ю. ПОПЛАВСКОГО	11
§ 1. Предпосылки возникновения экзистенциального сознания и модернистской поэтики у Б.Ю. Поплавского	11
§ 2. Б.Ю. Поплавский и русский футуризм. Влияние авангардной поэтики	14
§ 3. Круг чтения Б.Ю. Поплавского и влияние эзотерических учений (теософии, антропософии, гностицизма и герметизма)	21
§ 4. Авангардная живопись и ее отражение в эстетике Б.Ю.Поплавского	27
ГЛАВА II. ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА И СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ, МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В КНИГЕ Б.Ю. ПОПЛАВСКОГО «АВТОМАТИЧЕСКИЕ СТИХИ»	31
§ 1. Сновидческие сюжеты и ойнерический дискурс в сборнике «Автоматические стихи»	31
§ 2. Сюрреалистические элементы в системе основных мотивов сборника «Автоматические стихи»	40
§ 3. Сюрреалистический образ, его специфика и статус в поэтике книги.	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	68
ПРИЛОЖЕНИЕ	75

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Бориса Юлиановича Поплавского (1903-1935), поэта, принадлежащего к младшему поколению русской эмиграции в Париже, интересно и самобытно. В последнее время оно вызывает постоянный интерес исследователей и изучается в различных аспектах.

Среди вопросов, волнующих специалистов, можно назвать проблему влияния на лирику Поплавского разных литературных течений и направлений, проблему интермедальности в лирике поэта, вопрос об отражении в его стихотворениях основных положений разнообразных философских доктрин и эзотерических учений. Они рассматриваются в работах отечественных и зарубежных литературоведов: монографии Д. В. Токарева «Между Индией и Гегелем: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе»¹, книге Елены Менегальдо «Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского»², диссертации Розы Компарелли «Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы»³.

Отдельно стоит проблема влияния на творчество Поплавского принципов поэтики разных поэтических школ, направлений, течений. В перечне течений, оказавших влияние на лирику Поплавского, указывают французский и русский символизм, ряд авангардных направлений, прежде всего – русский футуризм. Некоторые исследователи называют поэзию французского сюрреализма. Но эта проблема является дискуссионной.

В современном литературоведении, посвященном исследованию творчества Б. Ю. Поплавского, проблема влияния на его лирику поэтики сюрреализма стоит отдельно. На этот счет не существует единой точки зрения: одни исследователи склонны говорить об однозначном влиянии на

¹ Токарев Д. В. Между Индией и Гегелем: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

² Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб: Алетейя, 2007.

³ Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2015.

лирику Поплавского поэзии французского сюрреализма, зародившегося в 1920-е гг. века, другие осторожнее высказываются насчет взаимосвязи французского сюрреализма и стихотворений Б. Ю. Поплавского.

Проблема связи стихотворений Б. Ю. Поплавского с творчеством французских сюрреалистов рассматривается прежде всего при изучении сборника «Автоматические стихи».

Этот сборник был опубликован в Москве в 1999 году. Стихи, содержащиеся в сборнике, были найдены за год до публикации вместе со сборником «Дирижабль неизвестного направления» и дневником Поплавского за 1921 год. «Автоматические стихи» и другие рукописи были обнаружены Анной Татищевой, вдовой Степана Николаевича Татищева – сына Николая Татищева, друга Б. Ю. Поплавского. После смерти Поплавского его отец передал на хранение архив сына Николаю и Дине Татищевым (в девичестве – Шрайбман). С тех пор бумаги и рукописи поэта попеременно хранились у членов семьи Татищевых: с 1960 года они находились у Степана Татищева, но Николай Татищев, приняв решение издать к тридцатилетию смерти Б. Ю. Поплавского сборник «Дирижабль неизвестного направления», вышедший в Париже в 1965 году, забрал к себе часть архива Поплавского. Эти рукописи Николай Татищев хранил вплоть до своей смерти в 1985 году. Затем они перешли к старшему сыну Татищева Борису (старший сын Николая Татищева Степан Татищев также скончался в 1985 году) и были «открыты» более, чем через десять лет.

Исследования, посвященные целостному изучению сборника «Автоматические стихи», отсутствуют. «Автоматические стихи» исследовались в первую очередь в связи с проявлением в лирике Поплавского некоторых принципов поэтики сюрреализма.

Так, статья Л. В. Сыроватко «Русский сюрреализм Б. Ю. Поплавского» посвящена данной проблеме⁴. Исследовательница уделяет особое внимание стиховедческому изучению «Автоматических стихов». Она анализирует всевозможные стихотворные формы, встречающиеся в сборнике, подсчитывает их количественное и процентное соотношение, разбирает, какие рифмы чаще всего используются Поплавским, дает общие сведения о доминирующем в сборнике метре (это дольник) и пытается рассмотреть ритмическую композицию отдельных стихотворений. Исследовательница замечает, что данные характеристики отличают стихотворения Поплавского от произведений Филиппа Супо и Андре Бретона, которые преимущественно отказываются от параметров, отличающих стихотворную речь от прозаической, учитывая ритм, рифмы и другие элементы формы.

Л. В. Сыроватко также производит анализ звуковой организации стихотворений сборника, подчеркивая такую особенность, как звуковые метаморфозы, которые связывают Поплавского не только с сюрреалистами, но и с русскими символистами и их экспериментами в области звукописи, а также русскими футуристами, настаивающими на «самовитости» слова.

Помимо этого, исследовательница внимательно подходит к сравнению поэтики французской поэзии сюрреалистов и «Автоматических стихов». Она отмечает, что такие методы сюрреалистов, как автоматическое письмо и коллаж, не находят отражения в рассматриваемых ей стихотворениях Поплавского. Л. В. Сыроватко также указывает на то, что характерный для сюрреалистов «пафос иронии, осмеяния абсурдного мира»⁵ не свойственен лирике Поплавского. Таким образом, исследовательница приходит к выводу о том, что поэтика «Автоматических стихов» отличается от поэтики французского сюрреализма и является самобытным явлением.

⁴ Сыроватко Л. В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского // Сыроватко Л.В. О стихах и стихотворцах / Центр «Молодёжь за свободу слова». Калининград: Изд-во «НЭТ», 2007. С. 51-85.

⁵ Там же. С. 71.

Иной точки зрения придерживается Д. В. Токарев⁶. В одной из глав монографии «Между Индией и Гегелем: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе» он критикует статью Л. В. Сыроватко и считает неправомерной попытку исследовательницы утвердить «русский сюрреализм» в поэзии Поплавского, при доказательстве кардинальных ее отличий от поэзии французских сюрреалистов. Сам исследователь не отрицает, что Поплавский был увлечен этим течением французской литературы и «в его стихах 1920-х годов можно найти немало отзвуков этого интереса»⁷. Однако Д. В. Токарев замечает, что не во всех стихотворениях сборника «Автоматические стихи» можно увидеть влияние сюрреализма на лирику Поплавского.

С точки зрения Д. В. Токарева, образы отдельных произведений «Автоматических стихов» могут напоминать тексты сюрреалистов своей необычностью, и только некоторые из них написаны с использованием главного метода сюрреалистов – автоматического письма (исследователь указывает на стихотворение «Соединенье железа, стекла, зеленого облака»).

Д. В. Токарев также подвергает сомнению наблюдения французской славистки Елены Менегальдо, зафиксированные в ее монографии «Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского»⁸. Исследовательница отмечает, что для поэтики французских сюрреалистов характерна одержимость необычными образами, построенными на сближении отдаленных реальностей, соединяющимися друг с другом в одно целое в поэтическом тексте. По мнению Менегальдо, Поплавскому эпохи «Флагов» также свойственно увлечение образностью, которая создает в сборнике «странный, фантастический мир, полный сказочных видений»⁹.

⁶ Токарев Д. В. «Поэзия – темное дело...» // Токарев Д. В. Между Индией и Гегелем: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 55-107.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб: Алетейя, 2007. С. 7-20.

⁹ Там же. С. 21.

Именно эту позицию подвергает сомнению Д. В. Токарев, считающий неправомерным говорить о слепом следовании Поплавского «сюрреалистической доктрине бессознательного производства образов»¹⁰. Исследователь также замечает, что со стороны Менегальдо присутствует некоторая пристрастность, когда она замечает в начале своей монографии: «Более близкие по духу к стихам французских сюрреалистов, чем русских символистов, «Флаги» – произведение сложное, трудное для понимания»¹¹. С замечанием Д.В. Токарева невозможно не согласиться.

Д. В. Токарев также критично относится к точке зрения, высказанной Леонидом Ливаком¹². Ливак утверждает, что нельзя говорить о сюрреалистической бессознательности образов в сборнике «Флаги», как это делала Елена Менегальдо. Исследователь полагает, что сюрреалистические образы характерны для раннего творчества Поплавского. После 1928 года, по мысли Ливака, происходит осознанный отказ поэта от следования сюрреализму, и образы, ранее бывшие сюрреалистическими в лирике Поплавского, становятся своеобразными штампами. Однако, как верно замечает Д. В. Токарев, название сборника отсылает читателей к сюрреалистам и их главному методу, поэтому аргументация Л. Ливака представляется неубедительной.

Необходимо осветить проблему изучения поэтики сюрреализма в прозе Поплавского, в частности – в романе «Аполлон Безобразов».

Так, О. А. Каменева в статье «Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов и «Парижский крестьянин» Луи Арагона)» анализирует роман Поплавского и сравнивает его с прозой одного из корифеев сюрреализма – Луи Арагона¹³. Исследовательница отмечает, что

¹⁰ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 80.

¹¹ Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная. СПб: Алетейя, 2007. С. 21.

¹² Livak L. The Surrealist Compromise of Boris Poplavsky. P. 99.

¹³ Каменева О. А. Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов и «Парижский крестьянин» Луи Арагона) // Русские писатели в Париже: Взгляд на

в «Аполлоне Безобразов» важное место занимает сновидческий дискурс – основной элемент поэтики французских сюрреалистов. По мнению Каменевой, «сон становится в «Аполлоне Безобразов» метафорой мира, понимаемого как проекция сознания»¹⁴.

Элементы поэтики сюрреализма в «Аполлоне Безобразов» исследует также А. В. Дмитрива в статье «Черты поэтики сюрреализма в романе Бориса Поплавского "Аполлон Безобразов"»¹⁵. Исследовательница утверждает, что в некоторых фрагментах романа Поплавский использует автоматическое письмо сюрреалистов – «для фиксации фактов действительности, относящихся к субъекту»¹⁶. Помимо этого, исследовательница говорит об использовании шокирующих образов в творчестве Поплавского как особенности, заимствованной у французских сюрреалистов.

Исходя из этого, можно выдвинуть гипотезу о том, что поэтика сюрреализма трансформируется Поплавским, накладывается на его собственное видение мира.

Доказать, что в сборнике «Автоматические стихи» Б. Ю. Поплавского присутствуют элементы поэтики, присущие французскому сюрреализму, установить, каковы их истоки, помимо связи с вышеуказанным направлением авангардной поэзии, проследить, как в лирике Поплавского трансформируется поэтика русского и европейского модернизма – вот что является целью данной работы.

Для осуществления данной цели необходимо решить следующие задачи:

1. рассмотреть стихотворения сборника «Автоматические стихи»;

французскую литературу: 1920-1940: Международная науч. конференция / Сост. Ж.-Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. М.: Русский путь, 2007. С. 137-151.

¹⁴ Там же. С. 139.

¹⁵ Дмитрива А. В. Черты поэтики сюрреализма в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 1. С. 44-50.

¹⁶ Там же. С. 46.

2. проанализировать некоторые из них, важные для данной темы;

3. установить в данных стихотворениях особенности поэтики, характерные для поэтики французского сюрреализма;

4. определить, как в «Автоматических стихах» преломляются элементы поэтики сюрреализма;

5. рассмотреть принципы интермедиальной поэтики.

Объектом исследования являются стихотворения сборника Б.Ю. Поплавского «Автоматические стихи», предметом исследования – поэтика модернизма, в которой преломляются элементы французского сюрреализма.

В данной работе будут использоваться следующие методы: культурно-исторический, сравнительно-типологический, мотивный, интертекстуальный и герменевтический анализ. Мы также опираемся на некоторые принципы компаративистики и психоаналитического метода З. Фрейда в связи с тем, что его теория была известна молодым поэтам круга Поплавского и послужила основой для экспериментов в создании заумного языка и сюрреалистической поэтики. Для работы важны также некоторые идеи психоаналитической философии К.Г. Юнга, связанные с понятием архетипа, символа, структурой бессознательного и сновидческого.

Актуальность данной работы заключается в том, что среди имеющихся исследований, посвященных изучению лирики Б. Ю. Поплавского, еще нет таких, которые бы системно освещали, в каких именно аспектах поэтики можно проследить влияние французского сюрреализма на стихотворения сборника «Автоматические стихи» (кроме вышеупомянутой статьи Л.В. Сыроватко). Данная работа является попыткой анализа элементов поэтики сюрреализма в сборнике Б. Ю. Поплавского «Автоматические стихи».

Композиция работы определяется указанными целями и задачами. Работа состоит из введения, двух глав и заключения. В первой главе

«Истоки модернистской поэтики Б. Ю. Поплавского» проводится рассмотрение принципов, составляющих модернистскую поэтику поэта и ее источники. В данной главе содержатся сведения о влиянии на поэтику Поплавского русского футуризма, французского сюрреализма, философских доктрин и эзотерических учений, русской и европейской модернистской живописи.

Во второй главе «Поэтика модернизма и сюрреалистические сюжеты, мотивы и образы в книге Б. Ю. Поплавского "Автоматические стихи"» проводится анализ стихотворений с целью определить, как в «Автоматических стихах» преломляются элементы поэтики модернизма.

В заключении подводятся итоги исследования.

ГЛАВА 1.

ИСТОКИ МОДЕРНИСТСКОЙ ПОЭТИКИ Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО

§ 1. Предпосылки возникновения экзистенциального сознания и модернистской поэтики у Б. Ю. Поплавского

Бориса Поплавского обычно относят к «младшему поколению» литературы русской эмиграции. В. Варшавский отмечал, что представители «младшего поколения» «успели получить в России только начальное образование и попали в эмиграцию недоучившимися подростками»¹⁷. Младоземигранты, попав за границу, не знали, как приспособиться к тем условиям, которые диктовала жизнь.

«Младшее поколение» было оторвано от почвы. У младоземигрантов не было социальной стабильности и материального благополучия. Для этого поколения характерно «превращение в бесправную орду нежелательных иностранцев, которые могли рассчитывать только на самую тяжелую, черную работу <...>»¹⁸. Выпадение из общего хода жизни, невозможность найти себя постепенно приводят к тому, что в сознании молодых эмигрантов складывается идея об отверженности их поколения. Однако осознание незамеченности и выпадения из хода истории становятся для писателей «младшего поколения» факторами, влияющими на развитие их творческого пути. В данном направлении складывается и мироощущение Б.Ю. Поплавского.

¹⁷ Варшавский В. Незамеченное поколение. М., 1992. С. 16.

¹⁸ Там же. С. 34.

Мировоззрение поэта отразилось в его программных статьях, которые были опубликованы в журнале «Числа». В них Поплавский формирует собственный образ представителя «молодого поколения» эмигрантской литературы.

Так, в статье «О смерти и жалости в “Числах”» он утверждает, что у «младшего поколения» русской эмиграции сформировался определенный тип сознания. Младозэмигранты, по мнению Поплавского, «затронуты «ядом» мистики»¹⁹. Их волнуют проблемы религиозного опыта, смерти. Осознание смерти, по мысли поэта, возникает через чувство жалости. «Мистическая жалость к человеку – вот новая нота»²⁰. Именно такое мистическое ощущение смерти, отношение к смерти и страданиям как чему-то абсолютному присутствует в лирике Б.Ю. Поплавского.

Анализируя статью «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции, нельзя не заметить, что в сознании Поплавского понимание смерти неотделимо от переживаний поэта, касающихся его отъезда из России и его вынужденного пребывания за рубежом в качестве эмигранта. «Как жить? – Погибать.<...>. Эмиграция – идеальная обстановка для этого»²¹.

Однако поэт также утверждает, что такая взаимосвязь способствует раскрытию духа, позволяет звучать музыкальной стихии. Поплавский уверен в том, что «молодое поколение» эмигрантов пребывает «на заре и по ту сторону боли». Для Поплавского «эмиграция есть трагический нищий рай для поэтов, для мечтателей и романтиков»²².

¹⁹ Поплавский Б. Ю. О смерти и жалости в «Числах» // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 63.

²⁰ Там же. С. 64.

²¹ Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 46.

²² Поплавский Б. Ю. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 51.

У Гайто Газданова в статье «О Поплавском», написанной в связи с гибелью поэта, есть мысль, навеянная размышлениями Поплавского. Газданов, подобно Поплавскому, рассуждает об обособленности младоэмигрантов, трагичности их мировоззрения, вызванного невозможностью полностью посвятить себя любимому делу – литературе: «О нем трудно писать еще и потому, что мысль о его смерти есть напоминание о нашей собственной судьбе, — нас, его товарищей и братьев, <...> которые пишут бесполезные стихи и романы и не умеют ни заниматься коммерцией, ни устраивать собственные дела; <...>. Мы ведем неравную войну, которой мы не можем не проиграть — и вопрос только в том, кто раньше из нас погибнет; это не будет непременно физическая смерть, это может быть менее трагично <...>»²³. Настроение Поплавского было в целом созвучно младшему поколению эмиграции.

Поплавский осознавал, что молодое поколение эмигрантов уже отделилось от России, от русского мира. Поэт писал в статье «Вокруг “Чисел”» о том, что младоэмигранты постепенно ассимилируются в западном мире. Это отражается в их творчестве: «Трудно писать о нас самих, и вместе с тем мы сами — это единственная тема, реальность, которую знаешь, на которую хочется писать, подобно тому, как «я сам» единственная тема стихов <...>. Но о России и не по-французски, а как и о чем хотим безо всякого разрешения, но с западной откровенностью и некоей религиозной обреченностью самому себе и своему национальному происхождению <...>»²⁴.

Экзистенциальность сознания Б. Ю. Поплавского находит воплощение в его дневниках. Нельзя не заметить, что его сознание определяется стремлением к потустороннему, которое неизбежно должно привести к

²³ Газданов Г. О Поплавском // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб: Логос, 1993. С. 60.

²⁴ Поплавский Б. Ю. Вокруг чисел // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 126.

смерти и торжеству духа над плотью: «Трогательно только то, чего коснулась, чего касается, к чему склоняется смерть. <...> Стихи, это загробная жизнь чувств, бессмертие их души. Но жизнь только потому и трогательна, что бессмертие души не очевидно»²⁵.

Смерть в представлении Поплавского не конец пути, но начало нового, принципиально иного существования. Он отмечает по этому поводу: «Умираем, радуясь, благославляя, улыбаясь. В гибели видя высшую удачу, высшее спасение»²⁶.

Таким образом, очевидно, что для мироощущения Поплавского характерно восприятие смерти как явления потустороннего, но единственно возможного человеческого пути. Кроме того, поэт видел особое, мистическое значение в судьбе эмигранта.

§2 Б.Ю. Поплавский и русский футуризм. Влияние авангардной поэтики.

Известно, что на лирику Поплавского оказали влияние эстетические принципы русских футуристов, которые во многом находят сходство с творческими установками французских сюрреалистов. Поэтика русского футуризма становится предвосхищением творческих задач французского сюрреализма.

Б. Ю. Поплавский, приехав в Париж с отцом в 1921 году, знакомится с Ильей Зданевичем. Зданевич в 1910-х гг. в Тифлисе вместе с Алексеем Кручёных создал группу «41°» и занимался распространением теории заумного языка, что также продолжил делать, переехав в Париж. В 1921 году Поплавский посещает заседания группы «Гатарапак» и объединения «Палаты поэтов», на которых участники пытаются популяризировать поэзию авангарда, в частности — поэзию русского футуризма, и особенно — стихотворения Владимира Маяковского.

²⁵ Поплавский Б. Ю. Из дневников. 1928-1935. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Рецензии. Заметки. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. С. 409.

²⁶ Там же. С. 415.

В 1922 году в Берлине Поплавский встречается с Маяковским, В. Шкловским и Б. Пастернаком, находится под большим впечатлением от этих встреч. В 1926 году он включает в сборник «Граммофон на Северном полюсе» несколько необычных стихотворений. Некоторые из них полностью написаны на «заумном» языке.

Один из создателей теории «заумного языка», Алексей Кручёных в «Декларации слова как такового» утверждает: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее»²⁷.

Идею А. Кручёных о заумном языке нельзя не сопоставить с главным методом сюрреалистов – автоматизмом, – предполагающим отсутствие со стороны субъекта речи контроля сознания. Заумный язык, как и автоматизм, позволяет раскрыться области бессознательного, принадлежащей субъекту речи, освободить ее потаенное содержание.

В языковой практике и заумь, и автоматизм приводят к избавлению от посторонних, внутренне чуждых языку элементов, помогают ему освободиться от господства разума.

Кроме того, как установила Нина Гурьянова, А. Кручёных в 1910-е гг. знакомится с теориями З. Фрейда о работе бессознательного²⁸. Исследовательница утверждает, что Кручёных в это время уже ознакомился с такими работами Фрейда, как «О сновидениях» (М., 1904), «Толкование сновидений» (М., 1913), «Патология обыденной жизни» (М., 1910). Гурьянова отмечает, что «заумный» язык «кажется непосредственно

²⁷ Кручёных А. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб: ООО «Полиграф», 2009. С. 71.

²⁸ Гурьянова Н. Работа зауми // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: материалы междунар. науч. конф. (Женева, 10-12 апреля). СПб: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2014. С. 46-58.

вдохновленным фрейдистской теорией сложного взаимодействия сознания и бессознательного»²⁹.

Данное замечание становится особенно ценным, если учитывать, что французские сюрреалисты в своих методологических изысканиях опирались на теорию бессознательного – область, в которой, по мнению Фрейда, властвуют подавленные сознанием влечения и оттесненные желания.

Кроме того, творческие принципы футуристов, основанные на теории «заумного языка» становятся предвосхищением «ошеломляющих», шокирующих образов сюрреалистов, в которых, по словам Бретона, должны сочетаться несколько несовместимых реальностей.

Вот что пишет по этому поводу А. Кручёных: «Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости. Наши новые приемы учат новому постижению мира <...>. Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр. Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное»³⁰.

Кручёных утверждает, что возможно видеть иррациональное-заумное, то есть находящееся за пределами сознания. Он уже претерпевает влияние идей З. Фрейда о работе области бессознательного. Это же положение имеет сходство с творческой практикой сюрреалистов, для которых образ становится результатом произвольной работы ассоциаций, возникших случайно, суггестивных по своей природе.

Б. Ю. Поплавского также не мог обойти стороной сюрреализм. Это направление развивается в те годы, когда сам Поплавский начинает писать, а его стихотворения публикуются. Не случайно в статье «О смерти и жалости в “Числах”» поэт замечает: «резкости и отчетливости <...> еще не научился

²⁹ Там же. С. 52.

³⁰ Кручёных А. Новые пути слова. // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. С. 53.

«эмигрантский молодой человек» хотя бы у «братьев» своих сюрреалистов»³¹.

История сюрреализма начинается в 1919 году: тогда сближаются Андре Бретон и Филипп Супо, которых принято считать основоположниками французского сюрреализма. К ним позже присоединяется Луи Арагон, и они втроем начинают издавать журнал «Литература». С первых номеров это издание отличается склонностью к насмешкам над современной литературой.

Затем выходят «Магнитные поля» – совместно написанный сборник Бретона и Супо. Он печатается в журнале «Литература» с сентября 1919 года по февраль 1920 года.

1924 год становится знаменательным для Бретона и его единомышленников. В группе Бретона появляются новые участники: Антонен Арто, Роже Витрак, Робер Деснос, Рене Кревель, Бенжамен Пере. Эту группу начинают называть «сюрреалистами», т.е. людьми «не от мира сего». Участники группы Бретона с данного момента используют определение по отношению к своей деятельности.

В это же время перед сюрреалистами встала необходимость обозначить цели и задачи группировки, обосновать, почему направление их поэзии носит название «сюрреализм», а они сами называют себя «сюрреалистами».

В одном из программных для сюрреализма произведений – эссе «Волна грез» – Луи Арагон утверждает, что в жизни человека есть особые мгновения. В такие моменты сознание освобождается от всего постороннего, а сам человек перестает быть включенным в события внешнего мира. Такое состояние, по мнению Арагона, является возвращением к своему «я», погружению в «я». Оно позволяет обнаружить, что, помимо реальности, «есть иные связи», под которыми Арагон подразумевает случай, грезу, чудо.

Такой дуализм реальности, по мысли Арагона, можно определить как сюрреальность. Не случайно Л. Г. Андреев отмечает: «Сюрреализм для

³¹ *Поплавский Б. Ю.* О смерти и жалости в «Числах» // *Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 66.*

Арагона <...> – особого рода деятельность, которая завершается обнаружением особого рода «внутренней материи» или «душевной материи». Эта материя <...> близка сновидениям, галлюцинациям <...> отличается от мысли»³².

Свое определение сюрреализму дает Андре Бретон в знаменитом первом «Манифесте»: «Сюрреализм. Чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение, или устно, или письменно, или другим способом, реального функционирования мысли. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, во всемогущество грез, в незаинтересованную игру мысли»³³. Бретон подчеркивает отсутствие контроля со стороны сознания, именно эта особенность станет основой главного метода сюрреалистов – методом автоматизма.

Кроме того, Бретон говорит о необходимости оградить пишущего от условий внешнего мира. Как замечает Ж. Шенье-Жандрон, «безучастность» и «отвлеченность» – вот характеристики предписанной линии поведения, не отменяющие вместе с тем ее активного характера»³⁴.

После утверждения автоматизма в первом «Манифесте» этот метод активно используется участниками всей группировки.

Бретон осознавал отличия между похожими, но, тем не менее, разными методами: автоматизмом и потоком сознания, который практиковал Джеймс Джойс. Вот что он отмечает в связи с этой проблемой в статье 1953 года «О сюрреализме и его непосредственных проявлениях»: «Иллюзорному потоку сознательных ассоциаций Джойс противопоставить течение совсем иного рода, пытаясь отыскать повсюду его брызжущие ключи и все больше приближаясь в своих поисках к предельно точной *имитации* самой жизни (и

³² Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. С. 80.

³³ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 56.

³⁴ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с франц. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. С. 92.

именно это течение затягивает его в омут *искусства*, искушает миражами *романного письма* и в конце концов неизбежно выбрасывает на отмель натурализма и экспрессионизма)»³⁵.

Необходимо отметить, что Б. Ю. Поплавский не видел принципиальных различий между понятиями «автоматизм» и «поток сознания». В одной из статей, написанных для журнала «Числа», – «По поводу...Джойса» Поплавский делает следующий комментарий: «Способ написания «Улисса» Джойсом <...> есть так называемое «автоматическое письмо» <...>. Он состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой алогичной сложности, в которой они произносятся»³⁶.

Такое смешение разных методов заставляет с осторожностью говорить об использовании Поплавским именно автоматизма, несмотря на то, что сборник, являющийся объектом исследования, называется «Автоматические стихи». По замечанию Д. В. Токарева, «понятие автоматизма оставалось для Поплавского не до конца ясным»³⁷. Нельзя также не вспомнить, что пишет Н. Татищев по поводу работы Поплавского над стихотворениями: «...начинает его рука полуавтоматически вычеркивать фразу, <...> и следующая строка, все в том же состоянии полусознания, пытается прояснить <...>»³⁸.

Таким образом, истоки «полусознания» Б. Ю. Поплавского следует искать не только в поэтической теории сюрреалистов.

Важное место в системе сюрреалистической поэтики занимает сновидческий дискурс, которому сюрреалисты уделяли много внимания в теоретических работах.

³⁵ Бретон А.О сюрреализме в его непосредственных проявлениях; цит. по: Шенье-Жандрон Ж.Сюрреализм. С. 45.

³⁶ Поплавский Б. Ю. По поводу... // Числа. 1930-1931. № 4. С. 173.

³⁷ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛЮ, 2011. С. 80.

³⁸ Татищев Н. Поэт в изгнании. // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб; Дюссельдорф: Логос; Голубой всадник, 1993. С. 101.

Одним из первых важность сновидений для сюрреализма утвердил Луи Арагон в уже упомянутом эссе «Волна грёз». Грёзы для Арагона тождественны реальности, и реальность грёзы, по мысли поэта, постоянно расширяется, что ставит ее выше подлинной реальности. Грёзы, по мнению Арагона, могут освободить человека от довлеющих над ним обязательств и ценностей внешнего мира, грёза – проводник в мир поэзии.

Сюрреалисты считали грёзы-сновидения не только явлением, принадлежащим внутреннему миру человека, но явлением, непосредственно связанным с внешним миром, продолжающим его. Нередко сновидения, грёзы фиксировались сюрреалистами с помощью их главного метода – автоматизма.

Сюрреалистам принадлежат также наблюдения и разработки в теории образа. В частности, Андре Бретон формулирует критерии образа в первом «Манифесте сюрреализма». Главными свойствами образа он считает произвольность, ассоциативность образа, его необычность: «Тот особый свет образа <...> вспыхивает в результате сближения двух элементов. Вся ценность образа зависит от искры <...>, эта искра, следовательно зависит от разности потенциала двух проводников. Если такая разность чрезвычайно мала <...>, то искры не возникает»³⁹. Образ, по мнению Бретона, должен быть суггестивен.

Таким образом, Бретон разрабатывает для теории образа собственные правила: произвольность двух элементов, из которых создается образ. Однако Ж. Шенье-Жадрон отмечает, что «при всей стремительности и произвольности такого сближения эти означающие тотчас подвергаются отбору <...>»⁴⁰.

Исследовательница упоминает, что Бретон считал сюрреалистическим образ, в котором один из элементов устраняется⁴¹. Она приводит пример из

³⁹ Бретон А. Манифест сюрреализма. // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 65.

⁴⁰ Шенье-Жадрон Ж. Сюрреализм. / Пер. с франц. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. С. 115.

⁴¹ Там же. С. 118.

Лотреамона, который также комментирует Бретон: «Прекрасен как закон затухающего с годами роста грудной клетки при диспропорции между тенденцией к увеличению и количеством усваиваемых организмом молекул». Ссылаясь на один из образов Бретона – «кошачья голова капли», – Шенье-Жандрон отмечает, что сюрреалистический образ может быть «галлюцинаторным». Также она настаивает на том, «безусловно сюрреалистическим» является образ, в котором присутствует «полное отсутствие рационального означающего и замороженная игра букв и звуков»⁴².

А. Базилевский отмечает, что для создания сюрреалистических образов важную роль играет гротеск⁴³. Исследователь утверждает, что гротеск является одним из основным приемов, которым пользуются сюрреалисты для того, чтобы сдвинуть границы внешней реальности и реальности грез-сновидения. По мнению Базилевского, «гротеск позволяет разомкнуть индивидуальное бытие, предстает средством познания «внутреннего человека»⁴⁴.

Таким образом, можно сделать предварительный вывод о том, что авангардная поэтика важна для плана выражения лирики Поплавского. В сборнике «Автоматические стихи» видна тенденция к использованию авангардных форм. Однако план содержания стихотворений этого сборника не сводится только к влиянию поэтики футуризма и сюрреализма. Анализ философских доктрин и учений, отразившихся в лирике Поплавского, будет посвящен следующий параграф данной главы.

§ 3. Круг чтения Б.Ю. Поплавского и влияние эзотерических учений (антропософии, герметизма, гностицизма, теософии)

⁴² Там же. С. 118.

⁴³ Базилевский А. Гротеск // Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 135.

⁴⁴ Там же.

На поэтическое творчество Б. Ю. Поплавского повлияла не только авангардная поэзия русских футуристов и французских сюрреалистов.

Известно, что круг чтения поэта включал также поэзию русских символистов. Дневниковые записи Поплавского свидетельствуют, что на формирование Поплавского как поэта оказало творчество Александра Блока. Поэт был впечатлен особой взаимосвязью поэзии Блока с музыкой: «Дух же музыки не приводит к душе, душа может стать им, а ослабев, упасть в музыку и звучать сладостно (как Блок)».⁴⁵

Помимо этого, в круг чтения Поплавского входили многие французские поэты: Г. Аполлинер, Ш. Бодлер, Лотреамон. Помимо поэзии русского символизма, на Поплавского оказала влияние поэзия французских символистов, в частности – творчество А. Рембо.

Проблему поэтического диалога лирики Поплавского и Рембо исследует Роза Компарелли⁴⁶. Она анализирует стихотворение Поплавского «Артюру Рембо», в котором образ французского поэта становится для лирического субъекта, по мнению Компарелли, «типом жизнеповедения». Исследовательница также полагает, что отдельные темы и мотивы поэзии Рембо развиваются в стихотворениях Поплавского. Так, образ Офелии из одноименного стихотворения Рембо Поплавский «подхватывает» в таких стихотворениях, как «Жалость к Европе», «Мистическое рондо III», «Стекло лазури, мания величия».

Помимо увлечения русской и французской поэзией, приходящегося на юношеские годы, Поплавский также проявляет интерес к разнообразным философским доктринам. Так, в юные годы поэт усердно изучает антропософские труды Рудольфа Штайнера. Увлечение антропософией Рудольфа Штайнера передалось Поплавскому от матери.

⁴⁵ Поплавский Б. Ю. Из дневник 1929-1931. Париж. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 280.

⁴⁶ Компарелли Р. Б. Поплавский и А. Рембо: проблема поэтического диалога // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 394. С. 30-34.

Основные взгляды Штайнера, оказавшие влияние на мировоззрение Б.Ю. Поплавского, изложены в книге 1910 года «Тайная наука». Антропософия воспринималась Штайнером как «наука о духе». В ее основе – представление о человеке как о сверхчувственном существе, обладающем неограниченными возможностями для познания мира. По мнению Штайнера, их можно открыть в себе с помощью самопознания, в частности – посредством медитации и духовного созерцания. О знакомстве Поплавского с учением Штайнера свидетельствуют дневниковые записи за 1921 год: «Утром пришел Смыслов и Шлеченко. Пошли на гору, и сорвал цветов. Потом читал Рудольфа Штейнера»⁴⁷ – запись от 7 мая 1921 года; «Утром сидя переписывал Рудольфа Штейнера. Потом пошел вниз к Спиридонычу на именины»⁴⁸. Это – запись от 9 мая 1921 года.

Важно, что изначально антропософия развивалась внутри теософии, но потом отделилась и стала самостоятельным учением. Опорой для антропософии послужили учения христианских мистиков и традиция европейской идеалистической философии.

Одной из создательниц теософского учения была Е. П. Блаватская. Она объявила себя избранницей некоего «великого духовного начала» и начала проповедовать собственную версию теософии. В 1875 году в Нью-Йорке Е. П. Блаватская вместе с полковником Г. С. Олкоттом и адвокатом У. К. Джаджем основала Теософское общество. Данное общество поставило перед собой определенную задачу – изучить все философские и религиозные учения и выявить в них истины. Они, по мнению Блаватской и её последователей, должны раскрыть сверхчувственные силы человека, открыть для него таинственные, непостижимые явления природы.

Главный труд Блаватской, в котором изложены ее теософские идеи, – «Тайная доктрина». Одной из оригинальных идей Блаватской является идея

⁴⁷ Поплавский Б. Ю. Дневник 1921-1922. Константинополь – Париж. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 176.

⁴⁸ Там же. С. 177.

о единстве всех религий. По ее мнению, разные религии выражают одну истину, внутренне присущую разным народам.

Блаватская выдвигает другую идею – представление о том, что человек должен жить не для себя, а для других, добровольно идти на жертвы, отдавать больше, чем получать.

Чтобы добиться нравственного совершенства, согласно рассуждениям Блаватской, нужно непрерывно духовно совершенствоваться и при этом – быть воздержанным в физических потребностях. Самосовершенствование, как считает Блаватская, невозможно без самопознания: «Первым требованием самопознания является ощущение собственного невежества; ощущение всеми фибрами своего сердца того *бесконечного* самообмана, в котором мы живем»⁴⁹.

Смерть, с точки зрения Блаватской, также можно преодолеть. Смерть рассматривается ей не как конец человеческого пути, но как временное, пограничное состояние, при котором душа переходит из земного мира в вечную жизнь.

Земной мир Блаватская считает лишь оболочкой. За его пределами, по ее мнению, происходит истинная жизнь, закрытая для непосвященных. Эта идея Е. П. Блаватской отразится во многих стихотворениях Б.Ю. Поплавского, в которых лирический субъект воспринимает сон и смерть как тождественные состояния. О факте знакомства Поплавского с учением Блаватской свидетельствуют записи в дневнике поэта за 1921 год: «Варил капусту. Читал Блаватскую. Молился»⁵⁰ – запись от 3 апреля 1921 и более ранняя, от 6 января 1921 года: «До этого пробовал медитировать о

⁴⁹ Блаватская Е. П. Самопознание // Блаватская Е. П. Напутствие бессмертным. М.: Сфера, 2007. С. 337.

⁵⁰ Поплавский Б. Ю. Дневник 1921-1922. Константинополь – Париж. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 170.

эзотеризме. С Божьей помощью понял, что Космическое сознание 7, а самосознание 4. Потом Блаватскую раньше этого»⁵¹.

Кроме теософии и антропософии, Поплавский читал много работ средневековых мистиков и гностиков.

В основе представлений гностиков лежит идея о дуалистическом противостоянии Демиурга, который является сосредоточием зла в мире, и Бога, несущего в мир доброе начало. Согласно представлениям гностиков, земная жизнь несовершенна, она является для человека бременем. Чтобы достигнуть просветления, необходимо, по мнению гностиков, освободиться от всего земного. Достичь такого освобождения можно путем аскезы и отказа от земных наслаждений.

Поплавский пытается следовать этому пути, свидетельство этого – его дневник. В нем можно найти такую запись: «Господи, Господи, один Ты знаешь, как скучно, как темно, как невыносимо утомительно ползут дни святости <...>. Ибо настоящая святость характерна своим абсолютным отсутствием всяких утешений, ибо только тот, кто долго рвался из аэона древнего мира, знает, как универсально-всевиद्याща, всенаполняющая первородная влага греха»⁵².

Кроме знания основных идей гностицизма, Поплавскому также были известны основы герметизма – синкретичного религиозного и теософского учения. Оно возникло в эпоху поздней античности и было связано с божеством Гермесом Трисмегистом. Основы этого учения содержатся в так называемом «Герметическом корпусе» – своде главных трактатов герметизма, в котором нельзя не заметить смешения разных традиций: иудейской, платонической, христианско-гностической. Такое смешение повлияло на содержание основных положений герметизма.

⁵¹ Там же. С. 154.

⁵² Поплавский Б. Ю. Дневники // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009 С. 433.

Согласно этому учению, мир мыслится как творение одного всемогущего Бога, а центральное место в данном мире занимает человек, обладающий божественным началом. У герметизма и учения гностиков есть общее представление о том, что в мире изначально заложено зло. Причина этого зла – телесность человека, его зависимость от желаний физиологического свойства. Освобождение от этих желаний, с точки зрения представителей герметизма, позволит человеку раскрыть божественное начало, изначально заключающееся в нем.

Стоит отметить, что увлечение Поплавского теософией и антропософией относится к юношеским годам. В это время поэт только пробует свои силы на поэтическом поприще. В более зрелые годы мировоззрение Поплавского меняется: в конце 1920-х гг. он обращается к христианству, в частности – к фигуре Иисуса Христа, что находит отражение в дневниках поэта.

Размышляя о православии и роли Иисуса Христа в нем, Поплавский приходит к выводу, что они неотделимы друг от друга. Поэт уверен в том, что фигура Христа органически вписывается именно в православную веру, поскольку православие – религия страждущих, раскаявшихся и смиренных. У поэта складывается представление о роли Христа в православии как покровителя и заступника всех униженных и оскорбленных: «Воистину же это правильно, ибо тем оригинален завет Христов, что он созерцанию и молитве противопоставил жалость к людям и служение им»⁵³. Образ Иисуса Христа также появляется в сборнике «Автоматические стихи».

Таким образом, художественное своеобразие сборника Б. Ю. Поплавского «Автоматические стихи» определяется увлечением поэта французской поэзией, философскими и эзотерическими учениями, христианской доктриной.

⁵³ Поплавский Б. Ю. Из дневников 1929-1931. Христос и православие // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 284.

§ 4. Авангардная живопись и ее отражение в эстетике Б. Ю. Поплавского

Помимо увлечения поэзией русского и французского символизма, русского футуризма, эзотерическими учениями, Б. Ю. Поплавский также интересовался современной ему живописью. Поэт хотел быть художником, посещал занятия в парижской студии живописи «Гранд Ш' Омьер». Он был знаком со многими художниками-эмигрантами: А. Ланским, А. Минчиным, К. Терешковичем, М. Ларионовым и Н. Гончаровой. В некоторых стихотворениях Поплавского возникает диалог с такими художниками, как М. Шагал и А. Минчин.

Роза Компарелли отмечает, что в лирике Поплавского можно заметить «рецепцию шагаловской образности»⁵⁴. Исследовательница считает, что устойчивый мотив живописных полотен Шагала – мотив полета, парения персонажей, который словно возвышает их над окружающим миром. Этот мотив, с точки зрения Р. Компарелли, заимствует Поплавский. В его лирике предметы постоянно пребывают в состоянии полета, освобождаясь таким образом от тяжести земли.

Также исследовательница отмечает влияние живописи А. Минчина на лирику Поплавского. Необходимо отметить, что поэт и художник были знакомы лично и близко общались. Постоянные образы полотен Минчина – ангелы, спускающиеся с небес в привычный, повседневный мир, чтобы защитить человека. Р. Компарелли считает, что в лирике Поплавского функции ангелов расширяются.

Наблюдения Розы Компарелли подтверждают дневниковые записи Поплавского и его статьи в журнале «Числа», посвященные живописи.

В статье «Молодая русская живопись в Париже» поэт приводит свои наблюдения, касающиеся творчества молодых художников-эмигрантов.

⁵⁴ Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2015. С. 17.

Рассуждая о русских живописцев в Париже, Поплавский кратко отмечает умение Шагала «отвлекаться от привычного и знакомого»⁵⁵.

Более подробно Поплавский касается творчества М. Ларионова и Н. Гончаровой. Характеризуя особенности полотен Ларионова, поэт выделяет его изобретательность, остроумную манеру и «платическую нежность». Поплавский обращает внимание на колорит живописных полотен Ларионова. Он отмечает, что цвет Ларионова материален, и это придает произведениям художника реальность.

Также Поплавский делает интересные замечания о цветовой манере художника Хаима Сутина. Поэт считает, что полотна Сутина более просты в исполнении. Тем не менее, по мнению Поплавского, в них есть надрыв, который, как полагает Поплавский, был свойственен самому художнику. Поэт отмечает, что художнику присуще особое соотношение зеленого и красного цветов. Цветовые сочетания картин Сутина Поплавский называет «необыкновенно ядовитыми».

Поплавский достаточно подробно анализирует особенности творческой манеры художника Константина Терешковича. В статье Поплавский касается колорита полотен Терешковича, называет его «чистым и ярким». Поплавский отмечает, что часто в живописи Терешковича встречаются весенние пейзажи. На них изображаются ярко-синие небо и зелень, флаги. Данные детали: флаги, облака – очень часто встречаются и в стихотворениях самого Поплавского. Картины Терешковича, по мнению поэта, проникнуты оптимизмом.

Художником более трагичного мировоззрения Поплавский считал Абрама Минчина. Его цветовую манеру Поплавский характеризует как «неожиданную, острую», но при этом чрезвычайно разнообразную. Поэт указывает на основные образы произведений Минчина: моря, ангелов,

⁵⁵ Поплавский Б. Ю. Молодая русская живопись в Париже // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 35-40.

лунные пейзажи. Именно эти образы часто встречаются в стихотворениях самого Поплавского.

Другая статья Поплавского «Около живописи»⁵⁶, вышедшая в пятом номере «Чисел», посвящена рассуждениям поэта о вопросах искусства живописи. Поплавский размышляет о внутренней композиции, цветовой композиции, технике мазка. После рассуждений на эти темы, поэт излагает в статье свои впечатления от прошедшей выставки молодых русских художников, организованной редакцией «Чисел» в галерее «Эпоха».

Поплавский снова рассуждает о творчестве А. Минчина, называя его художником огромного дарования, приближенного к «тайнам пластической магии». Живопись Сутина и Шагала поэт здесь характеризует как «серьезное и сложное явление» и дает отдельный комментарий полотнам Терешковича. Поэт замечает, что его произведениям свойственны переходы от неприятных ярких красок к чистым и светлым тонам.

Помимо увлечения творчеством русских художников-эмигрантов, Поплавский хорошо знал европейскую живопись, в частности – французскую.

В заметке «Художественная хроника» Поплавский рассуждает о живописи известных ему французских художников⁵⁷.

Так, поэт рассказывает своим читателям о жизни и творчестве французского художника эпохи романтизма Оноре Домье. Поплавский замечает, что живописные полотна Домье экспрессивны и являются «одним из гениальнейших памятников мрачного и трагического вторичного французского романтизма»⁵⁸.

⁵⁶ Поплавский Б. Ю. Около живописи // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 90-95.

⁵⁷ Поплавский Б. Ю. Художественная хроника // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 141-148.

⁵⁸ Там же. С. 143.

Кроме Оноре Домье, Поплавский размышляет о художнике Камиле Писсаро. Поэт излагает биографию Писсаро и свои наблюдения над его полотнами. Поплавский указывает, что Писсаро свойственны разнообразные живописные техники и приемы, способы выражения. По его мнению, живопись Писсаро проникнута «особым дрожанием воздуха, напряженной растительной силой жизни»⁵⁹. Поплавский также отмечает, что в полотнах Писсаро нет никакой экзальтированности, они ясны и глубоки.

Поплавский также упоминает в своей заметке современных ему художников. Так, одного из них, Рауля Дюфи, он называет «одним из самых талантливых». Поэт замечает, что, несмотря на декоративность, полотна Дюфи отличаются виртуозностью, чувствительностью, способностью заморозить смотрящего.

Д. В. Токарев указывает на интерес Поплавского к творчеству итальянского художника Джорджо Де Кирико⁶⁰. Исследователь утверждает, что влияние художника на Поплавского находит отражение в стихотворениях «Римское утро», «Богиня жизни», «Стоицизм». Кроме того, Д. В. Токарев замечает, что один из постоянных образов лирики Поплавского – образ башни – имеет экфрастические интенции: визуальный образ, встречающийся в творчестве Де Кирико, становится импульсом для создания Поплавским вербального эйдетического образа.

Таким образом, увлечение Поплавского живописью находит отражение в его эстетике. В следующей главе анализ стихотворений при необходимости будет включать обращение к творчеству того или иного художника, привлекавшего внимание поэта.

⁵⁹ Там же. С. 145.

⁶⁰ Токарев Д. В. Метафизики образа: Поплавский и Джорджо де Кирико // Д. В. Токарев. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛО, 2011. С. 293-300.

ГЛАВА 2.

ПОЭТИКА МОДЕРНИЗМА И СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ, МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В КНИГЕ Б. Ю. ПОПЛАВСКОГО «АВТОМАТИЧЕСКИЕ СТИХИ».

§ 1. Сновидческие сюжеты и ойнерический дискурс в сборнике «Автоматические стихи»

В «Автоматических стихах» лирический субъект видит сны, находится в сновидческом состоянии. Это является одним из главных элементов, определяющим поэтику сборника.

Исследователями сновидения и их роль в художественном мире произведения обозначаются разными терминами. Так, например, В. В. Савельева использует термины «ойнерический текст», «онейросфера»⁶¹.

Под «ойнерическим текстом» исследовательница подразумевает «вербальное изложение или воссоздание сновидения персонажа или автора в художественной литературе»⁶². К «онейросфере» она относит сновидения и сноподобные (ойнерические состояния) в художественном произведении: видения, грезы, галлюцинации, мечты наяву.

Помимо данной терминологии, свои определения для сновидения как элемента в системе поэтики художественного произведения предлагает В. Н. Топоров. В монографии «Странный Тургенев» исследователь ссылается на работы А. М. Ремизова, посвященные изучению творчества Тургенева. Он заимствует термин писателя «художественная гипнология». К ним Топоров относит «сно-значимые тексты» и «сновидческую топику»⁶³.

С точки зрения исследователя, «художественная гипнология» — изображение пребывания персонажа или субъекта повествования в состоянии

⁶¹ Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: *Монография*. Алматы: Жазушы, 2013. С. 14-15.

⁶² Там же. С. 14.

⁶³ Топоров В. Н. Сны, видения, призраки // Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: Российск. гос. гуман. ун-т, 1998. С. 137-138.

сновидения. Термин «художественная гипнология», таким образом, может соотноситься с термином «онейросфера», предложенным В. В. Савельевой.

Для поэтики сюрреализма наиболее значимым является определение, данное П. Рикером. Он связывал онейросферу с герменевтическим пониманием и считал, что в «ойнерическом» виде язык соответствует дискурсу символа, то есть язык выступает в функции символической формы⁶⁴.

Таким образом, определение «ойнерический дискурс», используемое в данной работе, кажется наиболее корректным. Кроме ойнерических элементов, поэтика сборника «Автоматические стихи» основывается на создании присущих Поплавскому мотивно-образных комплексов, в которых преломляются эстетические принципы модернистской поэзии. Ойнерические элементы в «Автоматических стихах» входят в лирическую танатологию Поплавского.

Ойнерические элементы поэтики Поплавский отчасти «заимствует» у французских сюрреалистов. В сюрреалистической поэзии лирический субъект пребывает в состоянии сновидения или грезы. Сон, греза, по мнению сюрреалистов, освобождает сознание от разного рода условностей, открывает путь для выражения бессознательного. Поэты-сюрреалисты даже делали записи своих сновидений, чтобы затем отразить их в поэтических произведениях.

Эта практика созвучна идеям З. Фрейда, изложенным в работе «Толкование сновидений». Ученый считает, что сновидение является осуществлением нереализованного желания, своеобразным удовлетворением этого желания. В сновидении, как полагает Фрейд, содержатся остатки второстепенных дневных переживаний. Они иногда проявляются в искажающей деятельности сновидения⁶⁵.

⁶⁴ Рикер П. Существование и герменевтика // Феномен человека: Антология. М.: Высш. школа, 1993. С. 326.

⁶⁵ Фрейд З. Толкование сновидений. Пер. с нем. М. К. и Я. М. Коганов. М.: Академический проект, 2017. С. 106-139.

Сновидения возникают в поэзии Луи Арагона. Вот, к примеру, его стихотворение «Пастораль» из сборника «Предназначение поэзии» (1924-1925): «И сновиденье / Ни на мгновенье / Не оставляет меня пробуждая / Память о доме как память о рае ///⁶⁶.

В «Автоматических стихах» состояние сна является переходным, пограничным между двумя реальностями. Пограничное состояние между сном и реальностью представлено как доминантное:

Сонливость

Путешественник спускается к центру земли

Тихо уходят дороги на запад⁶⁷ (I, 315)

Сновидения являются главным составляющим элементом в системе лирической автотанатографии Поплавского – сложного комплекса образов и мотивов, воплощающих в стихотворениях поэта представления о собственной смерти, процессе умирания. Сон и смерть во многих стихотворениях тождественны.

Роза Компарелли, исследуя составляющие лирической автотанатографии Поплавского на материале сборников «Флаги», «Снежный час», «В венке из воска», «Дирижабль неизвестного направления» и «Над солнечную музыку воды», анализирует семантику сна-смерти в лирике Поплавского⁶⁸.

Исследовательница считает, что у сна-смерти есть несколько значений. Она указывает на следующие значения: «сон как некое знание о тайне смерти», «сон как предвидение смерти», «сон как необратимый процесс, когда субъект (как уже умерший, так и просто уснувший) не может

⁶⁶ Арагон Л. Предназначение поэзии (1924-1925) // Поэзия французского сюрреализма: Антология / пер. с фр.; сост., предисл., коммент. М. Яснова. СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2004. С. 111.

⁶⁷ Здесь и далее цитирование текста будет производиться по следующему изданию: Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. Стихотворения. / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. В круглых скобках римской цифрой будет обозначен номер тома, а арабскими цифрами – номер страницы.

⁶⁸ Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2015. С. 13.

проснуться», «сон как собственно смерть», «сон как уже посмертный опыт»⁶⁹.

Ойнерический дискурс в сборнике «Автоматические стихи» является составляющим элементом лирической автотанатографии Б. Ю. Поплавского.

Неустрасимый

Сплю на рельсах курьерского поезда

Но в другом измерении

Поезд пройдет во сне

Испугавшись цветов

Опрокинется в реку

Наполнится рыбами

Вернется домой (I, 329)

В данном стихотворении лирический субъект характеризует свое состояние как сон. Он словно воспринимает движение поезда, находясь в состоянии сновидения. Лирический субъект погружен в сон, и перед ним возникают образы, идущие из глубин его подсознания. Они беспорядочны и хаотичны: цветы, река, в которую упал поезд, рыбы, заполнившие его. Таким образом, лирический субъект, готовый к смерти, погружается в сон и видит сон о смерти, что станет причиной его гибели.

Лирический субъект нередко говорит о сне-смерти другого лица, которое можно воспринимать как его alter-ego.

Был красивый полон удивления

Что заснул в болоте утопая

Страшно близко к лучшим временам

И проснулся на высоком месте

Только горы преграждали взоры

Но понятно было то что скоро

Облака поднимутся к лазури

Поцелуют небо наяву (I, 325)

«Красивый», являющийся главным действующим лицом стихотворения, умер, «заснул в болоте утопая». Лирический субъект

⁶⁹ Там же.

подчеркивает причину смерти «красивого», однако переход от сна к смерти «красивого» представлен неявно. «Красивый» связан с лирическим субъектом. Его можно рассматривать как архетипический образ «тени».

Границы смены состояний размыты. Пробуждение этого персонажа описано как посмертный опыт, как пробуждение в ином мире. На это указывает деталь – «высокое место» – и образ гор. Образ в данном контексте становится символом духовного возвышения, доступного для «красивого» после сна-смерти и перерождения.

Кроме сна, тождественного смерти, сон в «Автоматических стихах» Поплавского может быть погружением в небытие. Он часто обозначает сосредоточенность лирического субъекта на своем внутреннем мире.

Отрицать мир с четырех сторон

Погружаться в четыре сна

Обволакиваться четырьмя сияниями

Так мы хотели вначале

Так кричали нам птицы

Только мы не отвечали

Не достаивали достаивать (I, 326)

Не случайно троекратное упоминание в данном отрывке числа четыре. В дневнике поэта есть следующая запись от 6 января 1921 года: «До этого пробовал медитировать о эзотеризме. С Божьей помощью понял, что Космическое сознание 7, а самосознание 4. Потом Блаватскую раньше этого»⁷⁰.

Упоминание Е. П. Блаватской не случайно. Поплавский был знаком с ее учением. В «Тайной доктрине» Блаватской содержатся указания на значение числа четыре: «Четыре, представленное в оккультном исчислении Тетрактисом, Священным или Совершенным Квадратом, есть Священное Число всех мистиков всех народов и рас»⁷¹.

⁷⁰ Поплавский Б. Ю. Дневник 1921-1922. Константинополь – Париж. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 154.

⁷¹ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Т. 1. М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2005. С. 152.

Блаватская ссылается на учение пифагорейцев: «Пифагорейцы учили связи и отношению между Богами и числами с помощью науки, называемой *Arithmomantia*. Душа есть число, говорили они, которое движется само по себе и содержит число 4»⁷². Она к тому же упоминает учение эзотериков. Согласно им число *четыре* является символом Вселенной в состоянии потенциальной Хаотической Материи, нуждающейся в присутствии Духа, чтобы стать упорядоченной.

В анализируемом стихотворении лирический субъект отрекается от пребывания в реальном мире. Об этом говорит его готовность «отрицать мир с четырех сторон». Лирический субъект полагает, что состояние сна, точнее, «четырёх снов» позволит ему освободить дух и раскрыть его возможности. Возможность «обволакиваться четырьмя сияниями» является следствием освобождения духа.

Раскрытие безграничной силы духа – один из важных пунктов в теософии Елены Блаватской. По ее мнению, дух способен постичь мир, лежащий за гранью реального.

Однако в данном случае уместно заметить принципы сюрреалистической поэтики. Согласно ей именно сны освобождают сознание и дух, над которыми в реальности довлеют условности, принятые в обществе. Для данного стихотворения возможна также эта интерпретация.

Ойнерический дискурс Поплавского включает также символистский миф:

Внизу на асфальте ходила душа мироздания
И думала как ей войти в то прекрасное зданье
Так долго ходила, на камень ложилась лицом
И тихо шепталась с холодным и мертвым отцом
Потом засыпала
Вернувшийся с бала
Толкал ее пьяной ногой (I, 332)

⁷²Там же. С. 669.

Согласно представлениям В. С. Соловьева, существует Мировая Душа, София. Это мистическое существо, представляющее в Боге вечно женственное. У гностиков вырабатывается представление, отразившееся в творчестве символистов: Мировая Душа отпала от Бога, проникла в земной мир, где лишилась своей космической сущности и красоты.⁷³ Данную мифологему Поплавский включает в свой ойнерический дискурс.

В стихотворении есть вертикаль: Душа Мира находится внизу, перед ней – здание, в которое недоступен вход. «Прекрасное зданье» – некий переход к небесной сфере, закрытый для «души мироздания». Душа Мира, находит своего отца мертвым, засыпает. Ее толкает ногой пьяный человек, но она не реагирует. Таким образом, сон в ойнерическом дискурсе Поплавского становится способом уйти от несовершенства земного мира, его развращенности, буквально закрыть глаза на отсутствие гармонии в нем.

Сон может также быть предвидением ближайшей смерти:

Под тяжестью белых побед
Больной полководец
Склонился лицом на железо <...>
И снится ему могила
Холодный торжественный мрамор
Где скрестив разбитые руки
Опустив огромные веки
Он лежит тяжелый и чистый
Изменивший в последний час
И непрестанно и тихо
На большой глубине
Текут колоссальные реки:
Там солнце блесит
И тонут закаты
И всё безвозвратно
И всё забыто (I, 351)

⁷³ Соловьев В.С. Гностицизм. // Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов н/Дону: Феникс, 2000. С. 89-94.

Персонаж, пребывающий в состоянии сновидения, видит собственную смерть. У этого сновидческого сюжета Поплавского есть определенный литературный претекст. Им является стихотворение М. Ю. Лермонтова «Сон»:

В полдневный жар в долине Дагестана
С свинцом в груди лежал недвижим я;
Глубокая еще дымилась рана;
По капле кровь точилась моя. <...>

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир, в родимой стороне.
Меж юных жен, увенчанных цветами,
Шел разговор веселый обо мне.

Но в разговор веселый не вступая,
Сидела там задумчиво одна,
И в грустный сон душа ее младая
Бог знает чем была погружена;

И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той;
В его груди дымясь чернела рана,
И кровь лилась хладеющей струей⁷⁴.

Композиция лермонтовского «Сна» отличается сложностью: лирический субъект этого стихотворения видит сон о сне, в котором его возлюбленная погружена в сновидение и видит мертвым лирического субъекта.

В стихотворении Поплавского композиция проще: персонаж стихотворения – «больной полководец» – погружен в сновидение. В этом сновидении он видит себя мертвым. Появляется готический мотив

⁷⁴ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1.: Стихотворения / Коммент. И. Андронникова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. С. 96.

иррационального прозрения, о котором в связи с лермонтовскими традициями писал Б.Ю. Поплавский⁷⁵.

С. Д. Титаренко замечает, к готическим элементам в поэтике Лермонтова можно отнести демонологические образы, демонизм лирического «я», образ отпавшей от Бога души и такие антиномии, как Небо-Земля, Любовь-Ненависть, Добро-Зло. Исследовательница указывает, что готический код в творчестве Лермонтова нашел отражение в становлении мотивно-образной системы русского символизма⁷⁶.

Готическая составляющая ойнерического дискурса представляется важнейшей чертой поэтики Б.Ю. Поплавского. Она основана не только на мистических темах и образах видений, смерти, ангелов, но и на мотивах сверхчувственного, иррационального познания, бегстве в воображаемые миры и двойственности лирического «я» и его стремлении к запредельному. За счет этого у Поплавского преодолевается лермонтовская романтическая традиция и усиливается символическое и эзотерическое звучание мотивов и образов.

В стихотворении Поплавского имплицитно содержится идея о неизбежности смерти, о ее включенности в естественный природный цикл. Смерть и забвение могут настичь любого. С точки зрения лирического сознания, не стоит их бояться, их надо принять, поскольку смерть может значить переход на более высокий уровень познания.

Нельзя не вспомнить некоторые положения «Тайной доктрины» Е.П. Блаватской, созвучные основной интенции данного стихотворения: «Застой и смерть есть удел всего, что прозябает без изменения. И какое изменение к лучшему может быть без пропорционального страдания в течение предшествовавшей стадии? Разве не те только, кто познали обманчивые ценности земных надежд и иллюзорные прельщения внешней

⁷⁵ См. об этом: *Титаренко С.Д.* Лермонтов и русский символизм: «дух готики» и трансформация романтической традиции // *Соловьевские исследования*. 2015. № 1 (45). С. 102.

⁷⁶ Там же. С. 102-115.

природы, предназначены к разрешению великих проблем жизни, страдания и смерти?»⁷⁷

Ойнерический дискурс Поплавского включает сновидения, соответствующие принципам поэтики сюрреализма.

За открытою дверью снова улица в сквере

Из комнаты в комнату вхожу

И сон за мной

Мое пальто там в лунной тьме сутулится

Я падаю, оно за мной (I, 319)

Сюрреалистическая образность основана на соединении несоединимого, на приеме катахрезы. В данном стихотворении интересно сопоставление и соположение форм предметного мира. Предмет, принадлежащий лирическому субъекту, начинает жить отдельной от него жизнью, становится своеобразной тенью лирического субъекта. Преображению бытия в данном стихотворении сопутствует гротеск, вносящий неупорядоченность. Благодаря гротеску пересекаются две разные сущности.

Таким образом, ойнерический дискурс Поплавского включает семантику сна-смерти. Он входит в лирическую танатологию поэта, охватывающую представления о его смерти. Ойнерический дискурс Поплавского содержит элементы поэтики сюрреализма. Он связан с представлениями французских модернистов о сюрреальности. Кроме того, ойнерические элементы поэтики Поплавского заключают в себе имплицитные отсылки к некоторым положениям теософской доктрины Е.П. Блаватской.

§ 2. Сюрреалистические элементы в системе основных мотивов сборника «Автоматические стихи»

⁷⁷ Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Т. 2. М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2004. С. 550.

Данный параграф будет посвящен исследованию мотивной структуры сборника «Автоматические стихи». Сначала нужно уточнить, что в данном исследовании подразумевается под понятием «мотив».

Мотивный анализ в данном исследовании будет проводиться с опорой на работы И. В. Силантьева⁷⁸. Исследователь полагает, что это понятие может быть рассмотрено в разных аспектах: семантическом (предикат, актанты), синтаксическом (событийные контексты мотива), прагматическом (смыслы и интенции мотива). С точки зрения исследователя, мотив опирается на предикат, т.е. имеет действенный характер и связан с событийным рядом.

Силантьев замечает, что в лирическом тексте имеет свою специфику. Событие в лирике нераздельно связано с лирическим субъектом, представляющим определенное лирическое сознание. «Изменение в этом лирическом сознании, несущее экзистенциальный смысл для субъекта и эстетический смысл для читателя», будет являться лирическим событием. Понятие действия в применении к лирическому мотиву, по мнению Силантьева, также расширяется. К действию в лирическом тексте можно отнести любое переживание, любое созерцательное состояние лирического субъекта. Таким образом, лирический мотив в понимании Силантьева тесно связан со сферой «перемещающегося» лирического сознания.

Помимо подхода, предлагаемого И. В. Силантьевым, для мотивного анализа в данной работе будет использоваться исследование Б. М. Гаспарова и И. Паперно⁷⁹. Гаспаров и Паперно под «мотивом» подразумевают любой смыслообразующий элемент текста, обладающий такими признаками, как: повторяемость, способность к накоплению смысла, наличие атрибутов. Такой

⁷⁸ См.: Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004; Его же: Силантьев И. В. Лирический мотивный комплекс // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. С. 106-114.

⁷⁹ Гаспаров Б. М., Паперно И. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes Stockholm. 1979. С. 9 – 44.

подход к понятию «мотив» позволит широко взглянуть на структуру и организацию смысла в «Автоматических стихах».

В предыдущем параграфе исследовались онейрический дискурс Поплавского и семантика сна-смерти. Комплекс мотивов сборника «Автоматические стихи» включает сходный мотив – мотив умирания окружающего мира. Умирание в разных стихотворениях представлено по-разному.

Сорок дней снеговые дожди
Низверглись, вздыхая, под нами
Но не плавают со слонами
Дом надснежный – спасенья не жди (I, 318)

В данном отрывке эксплицирована аллюзия на библейскую легенду о Всемирном потопе – наводнении, длившемся сорок дней. Оно было послано Богом людям в наказание за их грехи. В произведении Поплавского мир погибает от обрушившегося на него «снеговых дождей». Каждый человек обречен, на что указывает стих: «спасенья не жди».

Снеговые дожди несут разрушение самого мироздания. Возникает образ «дома надснежного» со слонами. Согласно представлениям древних индусов, земля была плоской и покоилась на спинах четырех слонов, стоящих на спине плывущей черепахи. «Дом надснежный», таким образом, представляет земной диск, а слоны – его опору. Однако в стихотворении дом «не плавает», и это говорит о том, что произошло свержение основ мироустройства. Мир переполнен водой. В нем нет гармонии и ориентиров, поэтому теперь «утопленник-мир» плывет «неподвижно и условно».

Данный мотив – гибели мира от утопления – находит развитие в другом стихотворении:

Мы были другими
Нас ласково звали в окно
Повторяя странное имя
Какое-то странное имя
Но мы забыли когда это было

И было ли
Все превращается в море
Дождь размывает землю
И память
Прощай (I, 329)

Мир гибнет: он снова затоплен, размыт водой, представленной конкретными атрибутами: морем, дождем. Такое дублирование, усиление мотива трансформирует образ воды, становящейся причиной гибели мира, в архетип.

К. Г. Юнг, который ввел понятие «архетип», определял его в том числе как «общечеловеческий изначальный образ»⁸⁰. Более того, Юнг указал значение архетипа воды: «чаще всего является встречающимся символом бессознательного <...> вода — <...> жизненный символ пребывающей во тьме души. <...> Видимо, нужно вступить на ведущий всегда вниз путь вод, чтобы поднять наверх клад, драгоценное наследие отцов»⁸¹.

Таким образом, сюжет данного стихотворения сводится к тому, что вода, уничтожившая мир, готовит его к предстоящему перерождению и обретению нового смысла. В данном случае важно указание на бессознательное. Именно бессознательное в поэтике сюрреализма представляет эстетическую ценность. Сюрреалисты достигают выражения бессознательного, отказываясь от логических и причинно-следственных связей, используя метод автоматического письма.

Частичное следование данным принципам заметно в данной отрывке. Лирический субъект имитирует интонацию взволнованной устной речи, повторяя два раза «какое-то странное имя», а его сомнения в реальности происходящего («мы забыли когда это было // и было ли») свидетельствуют о

⁸⁰ Юнг К. Г. Личное и коллективное (или трансличное) бессознательное // Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного / Пер. с англ. Издание 2-е. М.: «Когито-Центр», 2010. С. 80.

⁸¹ Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988. № 1. С. 135

подавлении контроля сознания, о приближении к сюрреальности – соположении грезы и реальности.

Мотив гибели мира от утопления имплицитно присутствует в другом стихотворении сборника:

Июль прошел, холодный маниак
Он спал во льдах среди течений юга
Горели розы лампы в снежных облаках
И месяцы смеялись друг на друга
Жара спала в снегу ночных минут
И дождь настал (I, 327)

Последний стих является кульминацией всего стихотворения. Мир обречен на гибель от дождя. Он занесен снегом. На это указывают эпитет «снежные» (облака), метафора «снег ночных минут». Ее можно соотнести с «галлюцинаторным образом» сюрреалистов: снег и минуты – два означающих, не соотносящихся друг с другом, не имеющих сходства. Главный образ стихотворения – «июль, холодный маниак» – создается с помощью катахрезы: он строится на сочетании двух несочетающихся элементов. Это также близко эстетике сюрреализма.

В развитие данного мотива – мотива умирания окружающего мира – включаются элементы модернистской поэтики:

Серо-синий день погиб случайно
Он упал из темного окна (I, 339)

В данном отрывке умирает день – одна из единиц отвлеченной категории времени. Но в этой гибели – падении из окна – обнаруживается конкретность и материальность. Парадоксальное совмещение разных предметных реальностей становится основой для образности, свойственной французским сюрреалистам. Одна из основ сюрреалистической поэтики – метафора – включается в мотив умирания окружающего мира. Смена времени суток, переход от дня к ночи сопоставляется с гибелью, умиранием дня.

Одним из частотных мотивов «Автоматических стихов» является мотив движения вниз, спуска вниз. Уже в первом стихотворении сборника звучит данный мотив:

Сонливость

Путешественник спускается к центру земли

Тихо уходят дороги на запад (I, 315)

Сонливость является переходным, пограничным состоянием между сном и смертью. В данном случае спуск путешественника, под которым подразумевается любой человек вообще, становится погружением вниз, в ад. На это указывает выбранный предикат, отсылающий к «Божественной комедии» Данте. Главный герой «Божественной комедии» последовательно проходит круги ада и постепенно устремляется к середине, к центру земли – месту, где несут наказание те, кто «лишается времени».

Мотив звучит в других стихотворениях сборника:

Тот кто лишается времени

Касается черной книги <...>

Он спускается ниже и ниже

В отчаянии простых решений

По ту сторону возмездия и наказания

Прикасается к чаше Пилата

Проливая ее над бездной

Омывая ее грехи (I, 341)

Лирический субъект словно оказывается в ситуации дантовского героя, описанной в вводной песни «Божественной комедии»:

Земную жизнь пройдя до половины,

Я очутился в сумрачном лесу,

Утратив правый путь во тьме долины⁸².

«Лишившись времени», лирический субъект также оказался в кризисной ситуации. Избирая «путь простых решений», он спускается вниз, хотя такой путь может быть гибельным для него. Это подтверждается

⁸² Алигьери Д. Божественная комедия. / Пер. с итал., вступ. статья и коммент. М. Л. Лозинского. М.: СЛОВО/ SLOVO, 2010. С. 39.

появляющейся аллюзией к истории Понтия Пилата, допустившего казнь Иисуса Христа. Приговорив Христа к смерти, Пилат умывает руки. «Возмездие и наказание», ждущее лирического субъекта, таким образом, сопоставляется с муками совести, терзавшими иудейского прокуратора, допустившего казнь невинного человека.

Также в «Автоматических стихах» можно выделить мотив падения. Лирический субъект, пребывающий в состоянии падения, теряет почву под ногами. Он утрачивает также основы мироздания, словно приближаясь к состоянию сюрреальности:

И сон за мной

Мое пальто там в лунной тьме сутулится

Я падаю, оно за мной (I, 319)

Падение приводит лирического субъекта к низвержению:

Страшно думать: мы опоздали

Мы бежали по черным предместьям

Попадая в двери глухие

В подземелья падали навзничь (I, 350)

Подземелья будто становятся проводниками в подземный мир. В данном стихотворении снова появляется вертикаль: лирический герой, пребывающий под землей, упоминает, что «служили в башне обедню». Башня в лирике Поплавского – символ, соединяющий небесное и земное. Постоянные неустойчивость, подвижность земного и небесного проявляются во всей образности стихотворения:

Облака опустились в бездны

Птицы канули в холод звездный

И как жалкие призраки-воры

Мы гуляли у входа в полночь

Которая солнцем сияла

И ждала миллионы лет (I, 350)

Подвижность, неустойчивость мира ведет к размытию и смешению его границ. Верх и низ замещают друг друга, временные рамки путаются между

собой. Мир становится амбивалентным, что приводит, если пользоваться тезисом М. М. Бахтина, к тому, что «в той или иной форме даны (или намечены) полюса изменения — и с т а р о е и новое, и умирающее и рождающееся, и н а ч а л о и к о н е ц метаморфозы»⁸³.

В «Автоматических стихах» лирический субъект нередко наблюдает за падением снега:

Небо было привиденьем
Земля была пророчеством
А совесть - далеким звуком,
Далеким отблеском звука
Как долго падает снег (I, 358)
Милостивые государи, карлики и короли
На улице страшно, там падает снег
А здесь так красиво, здесь розы поют (I, 362)
Всё что будет - будет
Всё спешит к расплате
Снег с высот качаясь падает к земле (I, 373)

Падение снега знаменует приход, наступление зимы. Зима — время умирания природы. Зимний мир Поплавского представляется ненадежным, опасным («на улице страшно, там падает снег»). Падение снега знаменует высшее возмездие, которое настигнет неустойчивый зимний мир («Все спешит к расплате»).

Падение снега делает мир зыбким, иллюзорным («Небо было привиденьем // Земля была пророчеством»), размывает его границы. Такое смещение границ мира, признание его призрачным и эфемерным тождественно сюрреальности. В пределах сюрреальности тоже переплетаются действительность и греза, иллюзия, границы времени и пространства становятся недостижимыми.

С мотивами спуска и падения тесно связан мотив вращения:

⁸³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение (Постановка проблемы) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит-ра, 1986. С. 317.

Подумайте о вращении
Вращающийся перестает понимать
Он наклоняется и не падает
Он часто висит вверх ногами
И в одном глазу у него Запад
А в другом гора Нуримая
Уходящая на Крайний Север
В сером дыме своих вулканов
И какие-то прошлые жизни
Абсолютно лишённые счастья
О которых он вспоминает
Вспоминая не понимает
Только черной рукою гладит
Как волна - острова и скалы
Где огромные птицы молча
На грядущем задом сидят
Размышляя сидя на камне
И еще голубой колокольчик
Подле моря звенит, звенит (I, 322)

В данном стихотворении генезис мотива вращения неоднозначен. Он имеет экфрастические интенции – произведения живописи, на которых изображаются цирк, акробаты. Прежде всего вспоминаются картины Пабло Пикассо «Голубой акробат» 1929 года и «Акробат» и «Акробатка» 1930 года (см. Приложение).

На картине 1930 года «Акробат» изображается человек, на первый взгляд выполняющий гимнастическое упражнение «мостик». При этом его руки и ноги словно меняются местами, руки кажутся неестественно длинными. Полотно «Акробатка» повторяет сюжет «Акробата». Руки и ноги изображенной женщины кажутся такими же неестественно вывернутыми, как у человека на картине «Акробат». Позы акробатов словно отображаются в стихе: «Он часто висит вверх ногами».

«Голубой акробат» 1929 года – прототип для полотен 1930 года. На нем изображен атлет, находящийся в принужденной позе. Его ноги – несоразмерной длины. По сравнению с ними руки кажутся слишком тонкими. Кроме того, руки атлета странно запрокинуты вниз и расположены там, где должны находиться ноги. Стих «Он наклоняется и не падает» в стихотворении Поплавского словно повторяет эту перевернутость.

Позы акробатов Пикассо, неестественность положения их тел становится иллюзионистическим прототипом для вращения в стихотворении Поплавского. Помимо этого, мотив вращения обладает другой семантикой.. Вращающийся совершает движение, переворачивается, меняет положение. Затем он выпадает из реальности, погружается в ойнерическое состояние:

И в одном глазу у него Запад

А в другом гора Нуримая (I, 322)

Гора становится символом уединения, отрешенности. Перед вращающимся субъектом предстают «прошлые жизни», «о которых он вспоминает». Данная деталь отсылает к идее об реинкарнации – переселении и возрождении душ после смерти.

Образы, возникающие перед вращающимся субъектом: гора, остров, птицы – также имеют визуальный прототип. Этим прототипом является картина немецкого художника-романтика К. Д. Фридриха «Дерево с воронами; могильный курган у Балтийского моря и остров Рюген вдали» (см. Приложение). Данная картина написана в 1822. Она хранилась и хранится в Лувре. Вероятность того, что Поплавский мог ее видеть, очень высока.

На картине изображается остров, окруженный морем. Здесь растет старое засыхающее дерево. Его ветви обломаны, они извиваются, тянутся во все стороны, на них нет листьев. Его корни обнажены. Вокруг дерева кружатся стаи ворон. Позади виднеется возвышение, напоминающее могильный курган. Это живописное полотно воплощает идею о быстротечности жизни и неминуемости смерти.

Визуальный образ Фридриха находит отражение в стихотворении Поплавского. Поэт преломляет его и создает собственный иллюзионистический образ, связанный с представлениями о жизни и смерти, размышлениями над тем, что будет после смерти. Остров и скалы становятся грезой, видением вращающегося субъекта, погруженного в пространное состояние между реальностью и сновидением. Видение высвобождает бессознательное вращающегося субъекта. Таким образом, вращение может быть состоянием, открывающим путь бессознательному, приводящим к глубинным метафизическим размышлениям.

Кроме того, мотив вращения может обладать другими смысловыми коннотациями:

Медленно вращаясь к времени
Покидая вечность зрения
Мы вступали в железную залу
Озарены улыбкой презрения (I, 348)

Лирический субъект словно перенимает свойство часовой стрелки – способность вращаться. В развитие мотива вращения «вторгаются» элементы сюрреалистической образности. Сюрреалисты высоко ценили «галлюцинаторные» образы, встречающиеся еще в поэзии Лотреамона. Это гротескные образы, созданные воображением, скрывающие повседневное, обыденное.

В данном случае мотив вращения наследует элементы «галлюцинаторного» образа. Лирический субъект отрывается от реалий повседневной жизни, он словно вживается в эмпирическую действительность другого предмета. Границы физического мира расплываются и ускользают.

Мотив вращения и упоминание времени в данном фрагменте отсылают к одной из самых известных работ художника Сальвадора Дали – «Постоянство памяти» (см. Приложение). Картина была написана в 1931 году. В это время Дали входил в группировку Андре Бретона и был тесно связан с сюрреалистами.

Главный образ картины – растекающиеся часы – воплощает идею об отказе от линейного времени. В стихотворении Поплавского также имплицитно представлена данная идея. Мир предстает вращающимся. Вращение отражает перевернутость, искаженность обыденного, того, что казалось незыблемым. Это приводит к размыканию временных и пространственных границ.

Помимо мотива вращения, в «Автоматических стихах» частотным является мотив превращения, преобразования.

Но мы забыли когда это было

И было ли

Всё превращается

Всё возвращается в море

Дождь размывает землю (I, 329)

В данном контексте мотив амбивалентен. Соположение однокоренных слов «превращается», «возвращается» позволяет связать данный мотив с идеей вечного возвращения, являющейся одним из главных концептов философской системы Ф. Ницше. Согласно представлениям философа, вечному возвращению подвержено все сущее. Данная закономерность, как считает Ницше, делает вечное возвращение высшей формой утверждения жизни, позволяет всем явлениям жизни повторяться.

Однако в стихотворении Поплавского содержится полемичное по отношению к идее Ницше положение. Лирический субъект утверждает, что в конечном итоге мы уйдем туда, откуда пришли – и уйдем навсегда. Не случайно в этом фрагменте появляются такие детали, как море, дождь, олицетворяющие водную стихию. В трудах К. Г. Юнга вода – архетип, представляющий бессознательное человека, связанный с погружением в себя, возвращением к собственным истокам. Детали, данные в стихотворении, отсылают к концепции Юнга. Таким образом, для Поплавского преобразование мира становится основой для поиска корней, завершения

жизненного цикла. Это позволяет выйти за пределы материального, зримого мира.

Кроме того, в данном случае мотив превращения тесно связан с мотивом умирания окружающего мира. Об этом свидетельствует последний стих: «Дождь размывает землю». Смерть настигает земной мир. Именно она освободит его от материальной скованности.

Взаимосвязь данных мотивов также прослеживается в другом стихотворении:

Очень страшно всё что очень тихо
То что говорит во сне
Что превращается в камень
Еще поет (I, 341)

Превращение в камень, окаменение предмета становится причиной его гибели. Смерть связана со сном. Стихотворение включается в ойнерический дискурс Поплавского. В мире Поплавского все пребывает во сне. В данном контексте погружено в сон нечто неопределенное, неизвестное: «То что говорит во сне». Сон представлен как предсмертное состояние перед непосредственной гибелью.

Связь мотива превращения с ойнерическим дискурсом и мотивом умирания окружающего мира прослеживается в другом стихотворении:

Как тяжело писать при свете газа
Свинцовою рукою шевелить
Кораблик шел посередине глаза
И море превращалось в сон о море (I, 353)

Ойнерический дискурс отсылает к сюрреальности. Лирический субъект не контролирует свое сознание. Очертания окружающего мира расплываются перед ним, кажутся зыбкими, неотчетливыми. Место материальной действительности в сознании лирического субъекта занимает сновидение: «Кораблик шел посередине глаза/ И море превращалось в сон о море//».

Греза соединяется с реальностью. Это приводит к достижению сюрреальности – пограничного, амбивалентного состояния. Таким образом, мотив превращения в данном контексте сужается и подразумевает преобразование, превращение и слияние двух действительностей в одну.

Таким образом, мотивная структура сборника «Автоматические стихи» включает мотивы падения, вращения, превращения, умирания. Эти мотивы тесно связаны между собой. Все они соотносятся с ойнерическим дискурсом Поплавского. Эти мотивы также включают трансформированные элементы сюрреалистической поэтики.

§ 3. Сюрреалистический образ: его специфика и статус в сборнике «Автоматические стихи»

Образ занимает значимое место в поэтике сборника «Автоматические стихи». Однако образ Поплавского имеет свои особенности. Образы, созданные поэтом, визуальны, направлены на зрительное восприятие, обладают способностью вызывать эмоциональные переживания у читателей.

В связи с этой проблемой необходимо уточнить, какое из многочисленных терминологических определений «образ» будет использоваться в данном исследовании.

В монографии У. Дж. Митчелла «Иконология: Образ. Текст. Идеология»⁸⁴ есть глава, посвященная проблеме образа. Митчелл утверждает, что существует традиция, восходящая к Платону, разделять составляющие компоненты образа на эйдос и эйдолон, идею и образ. Эйдос, по мнению Митчелла, воспринимается как «сверхчувственная реальность», а эйдолон – как его чувственное подобие.

Исследователь предлагает «увидеть идеи как образы». В таком случае, по мнению Митчелла, образу будут присущи некоторые определенные свойства. В их числе исследователь называет способность образа быть

⁸⁴ Митчелл У. Дж. Идея образа // Митчелл У. Дж. Иконология: Образ. Текст. Идеология. М., Екатеринбург: Изд-во «Кабинетный ученый», 2017. С. 16-60.

спроецированным в воображении читателя, а также возможность образа быть прочитанным аллегорически.

Рассматривая образы в сборнике Поплавского «Автоматические стихи», необходимо будет указать, что в ходе исследования образы будут разделены на две группы:

1. Сквозные образы. Они регулярно встречаются в лирике Поплавского разных лет.
2. Сюрреалистические образы. Сами сюрреалисты называли созданные ими образы «ошеломляющими».

Сначала будет произведен анализ второй группы образов. Анализ позволит понять, каким статусом в «Автоматических стихах» обладает сюрреалистический образ.

Характеристики сюрреалистического образа были подробно рассмотрены в предыдущей главе. На данном этапе работы необходимо кратко перечислить его основные признаки.

Во-первых, сюрреалистический образ принято характеризовать как ошеломляющий. Его цель – вызвать удивление у читателей, привести их в замешательство. Ж. Шенье-Жандрон полагает, что такой образ также можно считать «галлюцинаторным», поскольку чаще всего в нем отсутствует рациональное означающее.⁸⁵ Галлюцинаторному образу свойственна большая сосредоточенность на форме выражения.

Во-вторых, признак сюрреалистического образа – построение его с помощью соединения двух несоединимых элементов. Андре Бретон полагал, что при создании сюрреалистического образа важно учитывать абсолютную произвольность элементов, с помощью которых конструируется образ⁸⁶.

При создании сюрреалистических образов значимую роль может играть гротеск. Именно гротеск подчеркивает размытость, подвижность

⁸⁵ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М.: НЛЮ, 2002. С. 118.

⁸⁶ Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Прогр. выступ. мастеров запад.-европ. лит. XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 380.

границ между реальностью и сновидением. Это приводит к формированию сюрреальности – категории, важной для сюрреалистического дискурса.

Соединенье железа, стекла, зеленого облака,
Предсмертной слабости, а также скрежета,
Испарины снега, бумаги, геометрии и перчаток
Снятых со многих, многих снов
Давно истлевших
Забытых (I, 326)

Образ, представленный в данном стихотворении, обнажает один из главных приемов, служащих для создания сюрреалистического образа – соединения несоединимых понятий. Образ создается с помощью приема катахрезы. В одном отрезке соединяются слова с несочетаемыми лексическими значениями.

Предметы, объединенные в одном образе, обладают разными свойствами и признаками. Так, железо, стекло, бумага – материалы, имеющие определенные физические свойства. Зеленое облако – небесное тело, предсмертная слабость – определенное временное состояние, скрежет – звук, испарина снега – физическое явление, геометрия – отвлеченная наука, перчатки – конкретный предмет.

Нагромождение совершенно разных понятий создает ощущение многомерности бытия, его подвижности. В конкретное вносится иррациональное, в повседневное проникает бессознательное. Так, например, о вторжении бессознательного в реальность свидетельствует эпитет «зеленый», использованный для характеристики облака.

Отбор составляющих элементов данного образа производится по ассоциативному принципу. К примеру, соположение «испарины снега, бумаги» могло возникнуть, поскольку данные реалии обладают общим свойством – они оба белого цвета. Возникающая вслед за ним «геометрия» может быть связана с «бумагой» по принципу: «предмет изложения» – «материал, на котором он излагается».

Соединение разных элементов в одном образе встречается также в следующем стихотворении:

Колёса, локоны, шестипалые руки и фотографии
Были основанием, но лодка не тонула
Тысяча ног и нот
Не могли ей помочь уснуть
Потому что полночь настала (I, 320)

В стихотворении вновь разворачивается трансформированный образ амбивалентного бытия. При создании образа вновь используется катахреза. В одном ряду соплагаются предметы, обладающие разными свойствами. Так, «локоны, шестипалые руки» – последовательно идущие друг за другом соматизмы. Колеса и фотографии, напротив, относятся к предметам вещного мира, создаваемого человеком.

Образ разветвляется, дополняется другим: «тысяча ног и нот». Но он строится на основе звукового сходства референтов при абсолютном несхождении их означающих, что свидетельствует о производности элементов, составляющих образ.

К сюрреалистическим можно отнести образ, возникающий в другом стихотворении:

Там ножницами щелкали вдали
Ночные птицы отрезая нити
Которыми касались короли
Иных миров. Что делать Вам? Умрите
Попробуйте молиться в мире снов
Но кто-то плакал на дворе вдали:
Он собирал лоскутья и обрезки (I, 337)

Образ основан на приеме персонификации. Навыками, присущими только людям, наделяются птицы. С помощью данного образа чудесное привносится в реальность.

Кроме того, образ словно кажется «разорванным». Он охватывает первые четыре стиха лирического произведения, затем прерывается.

Начинает развиваться другая тема. Однако последний стих возвращает к уже знакомому образу. «Лоскутья и обрезки» отсылают к нитям, которые отрезают птицы, становятся результатом этого действия.

У данного образа необходимо есть и мифологический подтекст.

Такая деталь, как нити, позволяет соотносить птиц с мойрами – тремя сестрами, богинями судьбы в древнегреческой мифологии. Они распоряжались человеческой жизнью. Тема неотвратимости человеческой судьбы представлена в стихотворении. Человеку невозможно изменить судьбу и противиться воле рока. Ему стоит смириться с тем, что когда-нибудь придется погрузиться в вечный сон. Не случайно в конце стихотворения появляется такая деталь, как «лоскутья и обрезки» – единственное, что остается у человека в конце жизненного пути.

Сюрреалистическим можно также назвать образ из следующего стихотворения:

Солнце сжало в железных руках

Наконец познавшего страх (I, 354)

Данное двустишие – законченное стихотворение, единое смысловое и образное целое. Образ солнца также конструируется с помощью приема персонификации. Небесное тело (солнце) наделяется присущими человеку физическими способностями: хватать, сжимать.

Солнце – это небесное тело, звезда, но при его описании используются соматизм – «железные руки». Это является совмещением несовместимого. Основой для построения сюрреалистического образа становится катахреза. Такая деталь, как «железные», т.е. название материала, экспликация искусственной соматичности солнца указывают на парадоксальное совмещение сущностей предметов, их отрыв от типичного и общеизвестного.

Алогичен по своей природе другой образ:

Дождик прошел, блестит мостовая

Христос в ботинках едет в трамвае (I, 316)

Ситуация, предстающая в данном фрагменте, кажется парадоксальной: под Христом подразумевается Иисус Христос. Христианский Мессия, Божий сын в стихотворении Поплавского предстает как обычный человек, житель современного города. На это указывает детали: «в ботинках едет в трамвае».

Фигура Христа в стихотворении загадочна и иррациональна. Бессознательное вырывается наружу. Причинно-следственные связи, которые могли бы объяснить появление Христа в ботинках, отсутствуют. Речь лирического субъект словно движется по принципу случайной ассоциативной связи. Соединение сакрального и бытового начал, алогичность происходящего заставляют изображаемое казаться фантастичным.

Христос представлен обычным человеком, городским жителем в другом стихотворении:

Пыльный здесь паркет блестит, а выше
Камыши
Там Христос сидит на крыше
Ни души (I, 338)

Повседневное, бытовое опять соединяется с сакральным, религиозным. При этом используются очень конкретные, материальные детали: блестящий паркет, камыши. Однако Христос упоминается как будто вскользь, как объект, случайно захваченный взглядом лирического «я». Субъектно-объектные отношения деформируются. Овнешвление проникает в мир.

Однако это не единственное стихотворение, в котором появляется непривычный образ Христа:

Там на дне
На огромной цепи
Христос читает железную книгу
Мы с Ним навсегда
Прощай (I, 341)

Данный образ отсылает к «Божественной комедии» Данте Алигьери. Ад, согласно концепции Данте, представляет воронку, на дне которой находятся самые страшные грешники – изменники и предатели. В их числе – Иуда Искарот, предавший Христа. Но Поплавский помещает «на дно» не Иуду, а Христа – небожителя и Божьего сына.

Перевернутость ситуации связана с представлениями самого Поплавского о Христе. Христос, по мнению Поплавского, – Бог всех страждущих. Он принимает на себя чужие грехи и страдания. Таким образом, в стихотворении имплицитно присутствует идея о том, что Христос – всепрощающий и всемилостивый Бог, готовый даже искупить вину того, кто его предал.

Деталь – книга в руках Христа – не единожды встречается в «Автоматических стихах». Она отсылает к определенной иконописной традиции – изображению Христа Пантократора или Спаса Вседержителя. Такое изображение является центральным в иконографии Христа. На нем Христос предстает Верховным Судией и Небесным Царем.

Поплавскому, вероятнее всего, были известны мозаики с изображением Христа Пантократора из Софийского собора в Константинополе.

Поэт находился в этом городе довольно продолжительное время перед тем, как отправиться в Париж. Его внимание могли привлечь мозаика с изображением Христа Пантократора, располагающаяся в южной галерее собора, а также мозаика, изображающая Христа Пантократора в окружении императора Константина IX Мономаха и императрицы Зои Порфирородной (см. Приложение).

В дневнике поэта за 1921 год часто встречаются записи о посещении церкви: «Я пошел ко Всенощной, чудная служба»⁸⁷; «Пошли насилу до

⁸⁷ Поплавский Б. Ю. Дневник 1921-1922. Константинополь – Париж. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 161.

Пантелеймоновского подворья, на 5 этаже служба. Зашли рядом в греческую церковь. Поставили по 2 свечи»⁸⁸.

Более того, изображение Христа Пантократора Поплавский мог видеть в константинопольской церкви Богородицы Паммакаристы. На центральном куполе парекклесии (приделе) церкви изображается Христос Пантократор в окружении двенадцати ветхозаветных пророков (см. Приложение).

Таким образом, в стихотворениях Поплавского образ Христа, держащего в руках книгу, имеет экфрастическую интенцию. Он отчасти связан с определенной иконографической традицией: изображением Христа как Вседержителя, всемогущего Властителя мира.

Помимо образов, связанных с эстетикой и поэтикой модернизма, в «Автоматических стихах» выделяется другая группа образов. Это сквозные образы, повторяющиеся на протяжении всего сборника. Некоторые из них встречаются также в других сборниках Поплавского.

Сквозным образом всего творчества Поплавского является образ башни. Исследователи неоднократно обращали на него внимание. Так, например, Елена Менегальдо, анализируя семантику образа в сборнике «Флаги» отмечает, что в лирике Поплавского башня – «символ полного отрешения, успокоения»⁸⁹. Исследовательница также замечает, что башня становится границей, рубежом между небом и землей.

Д. В. Токарев, анализируя генезис этого образа, пришел к выводу, что источником для Поплавского могла послужить карта № 16 из старших арканов колоды Таро.⁹⁰ На этой карте обычно изображается разрушающаяся или горящая башня. Из нее бегут люди или перед ней сидит дьявол, сторожащий находящиеся поблизости ворота в ад. Кроме того, сюжет,

⁸⁸ Там же. С. 167.

⁸⁹ Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб: Алетейя, 2007. С. 50.

⁹⁰ Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: НЛО, 2011. С. 182.

изображающийся на карте, отсылает к библейской легенде о Вавилонской башне.

Образ башни в «Автоматических стихах» подвергается трансформации:

Башни, до неузнаваемости измененные ракурсом,
наклонялись куда-то вовнутрь, и там еще -
на такой высоте - проходили дороги. (I, 317)

Данный образ визуален. Неестественные изгибы линий и наклоны башен подчеркнута алогичны, невозможно изломаны и перевернуты. На высоте изломов этих башен проходят дороги, что невозможно, поскольку нарушает основные материальные законы. Образ становится ошеломляющим за счет экфрастической интенции.

На картинах Пабло Пикассо конца 1920-х – начала 1930-х гг. «сюрреалистического периода» можно обнаружить те же изломанные линии и изгибы, которые «дублирует» Поплавский в вербальном произведении.

Это такие картины Пикассо, как «Обнаженная в кресле» (1929) и «Акробат» (1930). На обоих полотнах изображаются фигуры, находящиеся в неестественных позах. У обнаженной поднята одна рука. Другая рука находится в районе бедер, а голова неуклюже вывернута на сто восемьдесят градусов. Акробат с одноименной картины как будто делает гимнастическое упражнение «мостик», но при этом его руки и ноги словно меняются местами. Такое искажение, игнорирование материальных и анатомических законов с полотен Пикассо «переходит» в стихотворения Поплавского.

Однако образ башни в стихотворении также предстает в контекстах, о которых пишут исследователи:

Пироскаф дымок распускал
Колесами воду пеня
Там на башне сидел чужак
Глядя пристально в вешний мрак (I, 331)

В данном фрагменте башня, как пишет Елена Менегальдо, становится символом уединения.

Образ башни отсылает к общеизвестным культурным реалиям:

Мы строили маленькую башню
А ночью она росла
До неба добра и зла (I, 344)

В данном фрагменте содержится аллюзия на библейскую историю о Вавилонской башне. Согласно ей до Великого потопа у людей не было деления на народы. Люди говорили на одном языке, были едины. Однако они возгордились и решили построить башню до небес в городе Вавилон, чтобы быть наравне с Богом. Но Бог вскоре разрушил башню, разделил человечество на народы.

Башня в этом стихотворении Поплавского изначально «маленькая», а растет она как будто сама по себе, дотягиваясь до неба. В этом есть элемент чудесного, сказочного. Чудесное – один из элементов поэтики также сюрреалистов. По их мнению, чудесное всегда прекрасно и наивно. Такой же непосредственностью наполнено стихотворение Поплавского.

Часто в «Автоматических стихах» встречается другой образ – образ отшельника:

Отшельник пел под хлороформом
Перед ним вращались стеклянные книги
Он был прикован золотой цепью
Ко дну вселенной
Было далеко от жизни (I, 328)

У данного образа несколько источников. Дневниковые записи указывают на знакомство Поплавского с колодой Таро. Например, запись от 16 марта 1921 года: «Рисовал карты Таро. Вторник утро»⁹¹.

⁹¹ Поплавский Б. Ю. Дневник 1921-1922. Константинополь – Париж. // Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Статьи. Дневники. Письма / Сост., коммент., подгот. текста А. Н. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница, Русский путь; Согласие, 2009. С. 166.

Отшельник – это одна из карт старших арканов Таро, карта № 9. Обычно на карте изображается одинокий пожилой человек с посохом. Иногда вместо посоха изображается книга (например, в Марсельском Таро). Образ отшельника принято интерпретировать как символ отрешенности и уединения.

Образ Поплавского включает семантику, отсылающую к образу колоды Таро. Отшельник Поплавского – одинокий и обреченный человек. Высшая истина открывается отшельнику. Не случайно упоминаются вращающиеся книги. Книги символизируют мудрость, а вращение книг – непрерывное движение истины, которую непросто постигнуть.

Образ отшельника содержит имплицитные отсылки к основным положениям теософской доктрины Елена Блаватской. Она считала, что внутреннее «я» человека неотделимо от Божественного «я» Вселенной. Чтобы достигнуть этого единения, по мнению Блаватской, необходимо постоянно совершенствоваться, отречься от низменных желаний и сосредоточиться на своем внутреннем мире.

Таким образом, образы в «Автоматических стихах» делятся на две группы. К первой группе можно отнести образы, созданные в соответствии с основными принципами поэтики и эстетики сюрреализма. Ко второй группе образов относятся сквозные образы, общие для всего творчества Поплавского.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования являлось доказательство трансформации принципов модернизма и наличие элементов сюрреалистической поэтики в сборнике Б. Ю. Поплавского «Автоматические стихи».

Проделанный нами анализ показал, что в сборнике формируется особый ойнерический дикурс, а в стихотворениях – определенные сновидческие сюжеты, мотивы и образы. В лирике «Автоматических стихов» совмещаются реальное и ирреальное, посюстороннее и потустороннее.

Лирический субъект Поплавского, пребывающий в состоянии сновидения, часто не различает сон и явь, не может вспомнить, случились ли события, произошедшие с ним, в действительности, или они являются только частью его сновидения. В сновидческих сюжетах «Автоматических стихов» встречаются образы, созданные с помощью таких приемов, как катахреза и гротеск.

Кроме того, в ойнерическом дискурсе Поплавского отразились положения теософской доктрины Е. П. Блаватской. Идеи Блаватской о том, что смерть – первый шаг к возвышению духа, преломляются в лирической автотанатографии Поплавского. Лирическая автотанатография Поплавского – сложный комплекс мотивов и образов, включающий представления о собственной смерти, процессе умирания. В лирике Поплавского тождественны сон и смерть.

В «Автоматических стихах» семантика сна-смерти многопланова:

1. Сон может быть пограничным состоянием между жизнью и смертью.
2. Сон является предвидением и предвестием ближайшей смерти.
3. Сон может быть погружением в собственный внутренний мир, возвращением к своим истокам.
4. Сновидческое формирует символический язык для своего выражения, определяет деформации образов реального и ирреального, времени и пространства.

Кроме того, ойнерический дискурс Поплавского включает символистский миф о Мировой Душе. Мировая Душа в «Автоматических стихах» пребывает в несовершенном земном мире, в котором она теряет красоту и божественную сущность и погружается в сон.

Ойнерический дискурс «Автоматических стихов» формирует особую мотивную структуру сборника. Мотивная структура «Автоматических стихов» включает множество взаимосвязанных друг с другом мотивов. Так, например, с автотанатографией Поплавского во взаимодействии находится мотив умирания окружающего мира, его гибели. Частой причиной гибели земного мира является мотив потопа и утопления. Дожди уничтожают этот мир. В стихотворениях Поплавского, в которых звучит мотив умирания окружающего мира, часто появляются аллюзии на библейскую легенду о Всемирном потопе.

Более того, появляющийся в данных стихотворениях образ воды можно рассматривать с точки зрения аналитической психологии К. Г. Юнга. Юнг выделял архетип воды и интерпретировал его как возвращение человека к глубинному бессознательному, которое содержит архетипические образы и мотивы, носящие символический характер⁹². Их структурирует психическая энергия либидо.⁹³

Одним из главных в мотивной системе «Автоматических стихов» является мотив падения. В стихотворениях, где лирический субъект находится в состоянии падения, появляются аллюзии на «Ад» из «Божественной комедии» Данте. В таких стихотворениях лирический субъект Поплавского, как и герой Данте, также словно движется по кругу, спускается вниз. Более того, мотив падения находится во взаимоотношениях с мотив умирания окружающего мира. Часто в «Автоматических стихах» развивается сюжет падения солнца. В этих стихотворениях солнце словно

⁹² Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К.Г. Архетип и символ. М.: RENAISSANCE, 1991. С. 95-128.

⁹³ Юнг К.Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 1994.- 415 с.

прячется, покидает мир. Когда падает и скрывается солнце – главный источник света и тепла, – мир начинается медленно погибать.

С мотивами падения и умирания мира связан сюжет падения снега. Падение снега знаменует наступление зимы. Приход зимы сулит миру гибель. Зимний мир, в котором падает снег и исчезает солнце, кажется ненадежным, опасным, обреченным на постепенное угасание.

В мотивной структуре сборника важное место занимает вращение. Он соотнесен с ойнерическим дискурсом. Лирический субъект, находясь в состоянии вращения, перевернутости, погружается в состояние, пограничное между сном и реальностью. Это вновь отсылает к положению о сюрреальности, утвержденному А. Бретоном и его единомышленниками. Сознание лирического субъекта, находящегося в состоянии вращения, отключается. Работа бессознательного вытесняет контроль сознания, и тогда перед лирическим субъектом могут возникать необычные, «ошеломляющие» образы бессознательного.

Более того, смысловой потенциал мотива вращения связан с эксфрастическими интенциями. В стихотворениях, где звучит данный мотив, появляются отсылки к некоторым полотнам Пабло Пикассо конца 1920-х гг. В этот творческий период Пикассо часто изображает цирковых акробатов, находящихся в странных, неестественных позах, фигуры людей, буквально разорванные на части.

«Ошеломляющие» образы «Автоматических стихов» были рассмотрены с точки зрения поэтики и эстетики сюрреализма. Главный прием, который использует Поплавский для создания образов, – катахреза. Поэт сочетает в одном ряду несочетаемые элементы, следуя принципу А. Бретона – соединять в одном образе два максимально друг от друга отдаленных компонента образа. В стихотворениях Поплавского элементы, составляющие один образ, часто производят впечатление того, что они были отобраны по ассоциативному принципу. Также при создании образов значимую роль играет гротеск. Благодаря гротеску границы бытия

становятся проницаемыми. Рубеж между сном и реальностью размывается. Возникают отсылки к представлению сюрреалистов о сюрреальности.

Кроме «ошеломляющих» сюрреалистических образов в «Автоматических стихах» встречаются образы башни, отшельника и др., постоянные для лирики поэта. Источником обоих образов отчасти являются карты старших арканов из колоды Таро. Образ башни на карте Таро отсылает к легенде о Вавилонской башне. Этот же сюжет отражается и преломляется в стихотворениях Поплавского. Кроме того, образ башни в «Автоматических стихах» может также быть символичным – быть символом уединения.

Образ отшельника также обладает такой семантикой. Отшельник в «Автоматических стихах» – одинокий и обреченный человек. Он находится в уединении и ищет путь к духовному прозрению. Данный образ, помимо того, что имеет визуальный прототип, отсылает к некоторым положениям теософской доктрины Е. П. Блаватской. Блаватская считала, что только аскеза открывает путь к соединению с божественным «я».

Таким образом, удалось установить, что Поплавский отчасти следует принципам поэтики сюрреализма. Они входят в «Автоматических стихах» в особую художественную систему. Эта система включает разные типы дискурсов, живописные коды, отсылки к эзотерическим учениям и литературным произведениям.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТЕКСТЫ:

1. Алигьери Д. Божественная комедия. / Пер. с итал., вступ. статья и коммент. М. Л. Лозинского. М.: СЛОВО/ SLOVO, 2010. 728 с.
2. Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС, 1994. 392 с.
3. Зданевич И. Футуризм и всёчество. 1912-1914.: В 2 Т. Т. 1. Выступления, статьи, манифесты. М.: Гилея, 2014. 319 с.
4. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 Т. Т. 1.: Стихотворения / Коммент. И. Андронникова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. 464 с.
5. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. 640 с.
6. Поплавский Б. Ю. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. 228 с.
7. Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 1. Стихотворения. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. 560 с.
8. Поплавский Б. Ю. Собр. соч.: В 3 Т. Т. 3. Статьи. Рецензии. Заметки. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. 624 с.
9. Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. СПб: ООО «Полиграф», 2009. 525 с.

ИССЛЕДОВАНИЯ:

- 10.1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: материалы междунар. науч. конф. (Женева, 10-12 апреля). СПб: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2014. 525 с.
- 11.Адамович Г. В. Одиночество и свобода / Сост., послесл., примеч. О. А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2002. С. 265-276.
- 12.Аликин К. Ю. Принцип "кинематографического письма" в поэтике Бориса Поплавского// Молодая филология. Выпуск 2. Новосибирск, 1998. С. 174-180.
- 13.Аликин К. Ю. «Поплавский» дискурс в дискурсе Поплавского// Дискурс. 1998. № 7. С. 21-23.

14. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М.: Гелеос, 2004. 350 с.
15. Барковская Н. Стилевой импульс "бестактности" в творчестве Б. Поплавского // XX век. Литература. Стиль: Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900 - 1950) / Отв. ред. В. В. Эйдинова. Екатеринбург, 1998. Вып. 3. С. 104-115.
16. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Введение (Постановка проблемы) // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит-ра, 1986. С. 317.
17. Буслакова Т.П. Русские и французские ориентиры в историко-литературной концепции Б.Ю. Поплавского // Русская культура 20 века на Родине и в эмиграции. М., 2002. Вып. 2. С. 65-76.
18. Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 172-177.
19. Гадамер Г. Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики. Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
20. Гаспаров Б. М., Паперно И. К описанию мотивной структуры лирики Пушкина // Russian Romanticism: Studies in the Poetic Codes Stockholm. 1979. С. 9 – 44.
21. Готическая традиция в русской литературе / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. 349 с.
22. Гольдт Р. Экфрасис как литературный автокомментарий у Л. Андреева и Б. Поплавского // Экфрасис в русской литературе. М., 2002. С. 111-122.
23. Гурьянова Н. Работа зауми // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: материалы междунар. науч. конф. (Женева, 10-12 апреля). СПб: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2014. С. 46-58.
24. Дмитрива А. В. Черты поэтики сюрреализма в романе Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2011. № 1. С. 44-50.

- 25.Зданевич И. Борис Поплавский// Синтаксис. Париж, 1986, № 16. С. 164-169.
- 26.Каменева О. А. Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов и «Парижский крестьянин» Луи Арагона) // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920-1940: Международная науч. конференция / Сост. Ж.-Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. М.: Русский путь, 2007. С. 137-151.
- 27.Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: Странная проза Бориса Поплавского//Новое литературное обозрение, 2001, N 47. С. 187-202.
- 28.Комарелли Р. Б. Поплавский и А. Рембо: проблема поэтического диалога // Вестник Томского государственного университета. 2015. № 394. С. 30-34.
- 29.Компарелли Р. Лирика Б. Ю. Поплавского: мотивы, сюжеты, образы. Автореф. дис. ... канд. филол. наук Томск: Изд-во Томского гос. ун-та, 2015. 23 с.
- 30.Кулик И. Автоматическое письмо и графоманское письмо (дада, сюрреализм, ОБЭРИУ) // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: Изд-во "ГИТИС", 1999. С. 126-133.
- 31.Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. М: Гнозис, 1995. 345 с.
- 32.Лахманн Р. Память и литература. Интертекстуальность в русской литературе XIX-XX вв./Пер. с нем. А.И. Жеребина. Петербург: ИД "Петрополис", 2011. 400 с.
- 33.Лапаева Н.Б. Борис Поплавский и сюрреализм. Опыт «автоматического письма»//Дергачевские чтения. 2002. Екатеринбург, 2004. С. 284-290.
- 34.Матвеева Ю.В. Корабли и поезда «сыновей» эмиграции // Русское зарубежье: приглашение к диалогу. Калининград, 2004. С. 28-36.

- 35.Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург: УрГУ, 2008. 191 с.
- 36.Менегальдо Е. Борис Поплавский – от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Автоматические стихи. М.: Согласие, 1999. С. 5-30.
- 37.Менегальдо Е. Воображаемая Вселенная Бориса Поплавского (Глава «Линия жизни») // Литературное обозрение, 1996, № 3. С. 16-36.
- 38.Менегальдо Е. Поэтическая Вселенная Бориса Поплавского. СПб.: Алетейя, 2007. 264 с.
- 39.Митчелл У. Дж. Иконология: Образ. Текст. Идеология. М., Екатеринбург: Изд-во «Кабинетный ученый», 2017. 240 с.
- 40.Мокрова М.В. Иррациональное начало в творчестве Г.Газданова и Б.Поплавского // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова. Волгоград, 2005. С. 363-368.
- 41.«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
- 42.Рикер П. Существование и герменевтика // Феномен человека: Антология. М.: Высшая школа, 1993. С. 307-329.
43. Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920 – 1940: Международная научная конференция, *Женева, 8 - 10 декабря 2005 г.* М.: Русский путь, 2007. 488 с.
- 44.Савельева В. В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей: Монография. Алматы: Жазушы, 2013. 520 с.
- 45.Силантьев И. В. Лирический мотивный комплекс // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск, 2011. С. 106-114.
- 46.Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 294 с.
- 47.Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; Москва, 1996. С. 208-210.

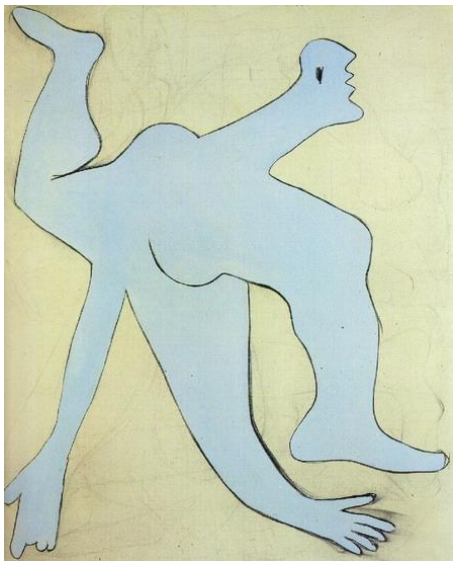
48. Сыроватко Л. В. «Русский сюрреализм» Бориса Поплавского // Сыроватко Л.В. О стихах и стихотворцах / Центр «Молодёжь за свободу слова». Калининград: Изд-во «НЭТ», 2007. С. 51-85.
49. Титаренко С.Д. Лермонтов и русский символизм: «дух готики» и трансформация романтической традиции // Соловьевские исследования. 2015. № 1 (45). С. 102-115.
50. Титаренко С. Д. «Поэзия ужаса»: метафизика страха у К. Бальмонта // Языки страха: женские и мужские стратегии поведения. Статьи и материалы международной научно-практической конференции 3-5 октября 2003 г. / Под ред. Н. М. Герасимой, Е. Л. Мадлевской. СПб, 2004. С. 241-252.
51. Токарев Д. В. «Между Индией и Гегелем»: Творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 347 с.
52. Топоров В. Н. Сны, видения, призраки // Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: Российск. гос. гуман. ун-т, 1998. С. 127-180.
53. Философский словарь Владимира Соловьева. Ростов н/Дону: Феникс, 2000. 463 с.
54. Фостер Л. А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. The Hague-Paris, 1973. Vol. 2. P. 202-222.
55. Фрейд З. Психология бессознательного. 2-е изд. СПб: Питер, 2010. 400 с.
56. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. М. К. и Я. М. Коганов. М.: Академический проект, 2017. 475 с.
57. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.

58. Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова. СПб.: Академический проект, 2003. 815 с.
59. Ходасевич В. Б. Поплавский. В венке из воска // Возрождение. 1938. 14 октября. С. 5.
60. Цетлин М. Б. Поплавский. Флаги // Современные записки. 1931. № 46. С. 503-505.
61. Чагин А.И. Орфей русского Монпарнаса (о поэзии Бориса Поплавского) // Российский литературоведческий журнал, 1996, № 8. С. 169-193.
62. Чагин А.И. Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде. М.: Наука, 2003. С. 392-399.
63. Чагин А.И. Расколота лира (Россия и зарубежье: судьбы русской поэзии в 1920 - 1930-е годы). М.: Наследие, 1998. С. 128-247.
64. Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М.: Изд-во "ГИТИС", 1999. С. 133-148.
65. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. / Пер. с франц. С. Дубина. М.: НЛО, 2002. 410 с.
66. Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.
67. Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-европейский институт психоанализа, 1994. 415 с.
68. Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. 1988. № 1. С. 133-152.
69. Юнг К. Г. Очерки по психологии бессознательного / Пер. с англ. Издание 2-е. М.: «Когито-Центр», 2010. 352 с.

ДРУГИЕ ТЕКСТЫ:

- 70.Блаватская Е. П. Напутствие бессмертным. М.: Сфера, 2007. 480 с.
- 71.Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Т. 1. М.: Эксмо; Харьков; Фолио, 2005. 880 с.
- 72.Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Т. 2. М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2004. 944 с.
- 73.Блаватская Е. П. Тайная доктрина теософии. М.: Сфера, 2006. 480 с.
- 74.Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада: сборник. / Сост., коммент., пер. с древнегреч., лат., фр., англ., нем., пол. К. Богуцкого. Изд. 2-е. М.: Новый Акрополь, 2013. 625 с.
- 75.Йонас Г. Гностицизм. СПб: Лань, 1998. 383 с.
- 76.Каплан Стюарт Р. Классика Таро : происхождение, история, гадание / Пер. с англ. Л. А. Карповой. Москва. : Центрполиграф, 2004. 206 с.
- 77.Старшие Арканы Таро: Медитации автора, пожелавшего остаться неизвестным / Предисл. Г. У. фон Бальтазара, Введ. Р. Шпемана. СПб. : Алетейя : Ступени, 1997. 733 с.
- 78.Штайнер Р. Соч. Т. 1. Порог духовного мира. Теософия. Из летописи мира. Пенза: Каталог, 1991. 319 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Пабло Пикассо. «Голубой акробат». 1929 г.



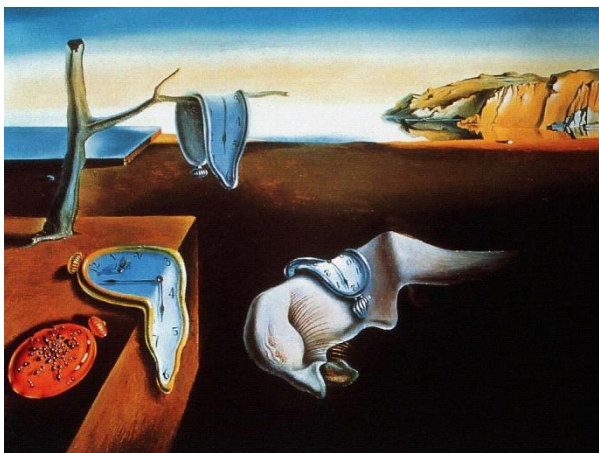
Пабло Пикассо. «Акробат». 1930 г.



Пабло Пикассо. «Акробатка». 1930 г.



К. Д. Фридрих. «Дерево с воронами; могильный курган у Балтийского моря и остров Рюген вдали». 1822.



Сальвадор Дали. «Постоянство памяти». 1931 г.



Мозаика с изображением Христа Пантократора.
Софийский собор. Константинополь.



Мозаика с изображением Христа Пантократора.
Софийский собор. Константинополь.



Мозаика с изображением Христа Пантократора.
Церковь Богородицы Паммакаристы. Константинополь.